Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

جان بول سارتر

ما الأدب ؟

ترجمة وتقديم وتعليق

الدكتور محمد غنيمي هلال

Bibliotheca Alexandrina
0110842

ما الكتابة ؟
لماذا نكتب ؟
لمن نكتب ؟
موقف الكاتب في العصر الحديث

نهضة مصر
للطباعة والنشر والتوزيع
الفجالة - القاهرة

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

جان بول سارتر

ما الأدب ؟

الدكتور محمد غنيمي هلال

نهضة مصر
للطباعة والنشر والتوزيع
الفجالة القاهرة

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة المترجم

كانت ترجمة هذا الكتاب أول ترجمة قمت بها عقب عودتى من بعثتى الدراسية بفرنسا عام ١٩٥٢ ، وقد قصدت بهذه الترجمة أن أسد نقصاً فى مجال النقد الأدبى ، وأن أقدم لقراء العربية أهم نص فى أدب الالتزام أو أدب المواقف . وهو الذى يكثر التجنى عليه والخلط فى فهمه حتى بين جمهور المتخصصين فى النقد الأدبى . وأدب الالتزام على نحو ما يشرحه المؤلف فى هذا الكتاب يمثل - فى أسسه العامة — الاتجاه الغالب على النقد العالمى فى العالم الغربى ، حتى عند غير الوجوديين ، كما يتضح من استشهاد المؤلف بأدب كبار الكتاب المعاصرين فى أوروبا وأمريكا ، وإن يكن المؤلف قد انفرد بتوضيح فلسفة الالتزام وجلاء معالمها الفنية وحدودها الاجتماعية ، على نحو لم يجاره فيه أحد ممن أقروا مسؤلية التأثر وحريته معاً . وهما ركنا الالتزام الأساسيان .

وكانت ترجمتى لهذا الكتاب جزءا من مشروع كبير أردت القيام به وهو ترجمة النصوص الخاصة باتجاهات النقد العالمية ، والمذاهب الأدبية .

وحين فرغت من ترجمة هذا الكتاب تبين لى أن من الضرورى أن أغلق عليه بشروح كانت تتطلب منى وقتاً لم تتحه لى أعمالى الكثيرة ، فأجلت نشره حتى استطعت أن أتم هذه الشروح فى فترات متباعدة على حسب ما تيسر لى .

ويتضح مما ذكرت إلى لا التزام بمذهب أدبى أو فلسفى ، وجودى أو غير وجودى . أو كلما جد دارس فى الوقوف على حقائق الأمور والكشف عن مختلف التيارات الفكرية كان لا بد ينتمى إلى الاتجاهات التى يجلوها والمذاهب التى يدرسها والحقائق التى يحرص على تعرفها ؟ أو يتحتم على من يحرص على معرفة مذهب أو جلائه للناس أن ينحصر فى نطاقه ، كى ينظر إليه من داخله ، ويصدر عليه أحكاماً ذاتية ؟ ولو كان الأمر كذلك لاستهدف هذا النوع من الدراسة لخطر التشيع والتعصب . وإذن ، أيستبهم معنى المذاهب كلها ، لأن كلا منها سيظل حائرا بين معسكرين من الدارسين الذاتيين : مؤيدين أو معارضين . وهذا مزعم واضح البطلان ، ما كان لنا أن ننبه عليه ، لولا أنه يتردد على ألسنة الدخلاء على الثقافة ، وعلى النقد الأدبى ، ممن هم فى واقع الأمر آفة الدراسة الجادة . ولكنه مزعم له خطورته البالغة التى لا يعدلها إلا الانتقاص من دراسة المذاهب الأدبية جميعاً بتعلات واهية مختلفة

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

لا تصدر إلا عن فئتين : المتوانين المتخلفين الذين يهونون من قيمة كل مالا يعرفون ، ثم سئى النية من المعوقين .

ونؤمن بأنا إذا أردنا أن نوثق الصلة بين أدبنا القومى وواقع حياتنا الفكرية والاجتماعية وأن يقوم أدبنا الحديث برسالة إنسانية محددة بمطالبنا الوطنية والقومية ، وأن تنهض دراستنا فى الأدب والنقد ، لتساير – بعد طول تخلف – نظيرتها فى الآداب العالمية ، إذا أردنا تحقيق ذلك كله وما يتصل به من مقاصد الدراسات الجادة ، فلا بد من دعم وعينا الأدبى بدراسة المذاهب الأدبية فى دأب وصبر وتعميق ، لعله يتيسر لنا فى وقت قريب أن نخلق فى أدبنا ونقدنا اتجاهاً عاماً جمالياً وفلسفياً به نربط وعينا الإنسانى والقومى بوعينا الأدبى الناضج المكتمل وهذا هو ما نقصده بالمذهب ، فى معناه الصحيح المثمر .

والكتاب الذى نقدم ترجمته للقراء اليوم من أهم النصوص التى تساعد على تحقيق هذه الغايات .

وليس هنا مجال التحدث عن الفلسفة الوجودية[1] لأن الكتاب الذى نحن بسبيل تقدمه للقراء ليس موضوعه الفلسفة الوجودية ، بل النقد الأدبى ، من وجهة نظر تمثل فى مبادئها ونتائجها – كما سبق أن قلنا – الاتجاه الغالب على النقد العالمى فى العالم الغربى ، على أنا نبهنا – فى تعليقاتنا – على ما يتصل من هذه المبادئ النقدية بمبادئ الوجوديين الفلسفية العامة . والكتاب – قبل كل شئ – يكشف عن أصالة مؤلفه وسعة اطلاعه ، وعمق نظراته ، وقوته الجدلية – بوصفه كاتباً ناقداً – أكثر مما يدل على نزعة سارتر الفلسفية الوجودية كما قالت ذلك أو قريباً منه صحيفة (التيمس) فى تعليقها على الترجمة الإنجليزية للكتاب .

والكتاب الذى نقدمه للقراء هو ما كتبه المؤلف بعنوان : (ما الأدب) ويشمل الجزء الأكبر من المجلد الثانى من كتاب سارتر الذى عنوانه : (مواقف) والذى ظهر فى مجلدات ثلاثة . وهذا الجزء الذى ترجمناه أربعة فصول ومقدمة قصيرة ، على نحو ما عرضنا فى الترجمة . وهو مسبوق – فى المجلد الثانى من الكتاب المشار اليه – بمقالتين ، أولاهما تقديم المؤلف لمجلة « العصور الحديثة » والثانية عنوانها « تأميم الأدب » ولم نترجم هنا المقالة الأولى ولا الثانية لأنهما لا يدخلان فيما وضع له المؤلف عنوان : « ما الأدب ؟ » وهو الجزء الذى اقتصرنا على ترجمته ، ثم لأن المقالة الثانية ترجمت ، من قبل ، إلى اللغة العربية على أنا

(١) قد تحدثنا عن فلسفة الوجودية وصلتها بالأدب ، وأحللناها محلها التاريخى من فلسفات المذاهب الأدبية فى كتابنا : الأدب المقارن ، الفصل السادس من الباب الثانى .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ذكرنا منها فى تعليقاتنا ما يتصل بدراسة المؤلف فى تعريفه لمعنى الكتابة ؛ وهو موضوع الفصل الأول من هذه الدراسة .

وقد رأينا أن نقدم لكل فصل بذكر نقاطه العامة ، لنعين القارئ على تتبع أفكار المؤلف فى جملتها ، ووضعنا هذه النقاط فى صدر كل فصل بحروف تخالف حروف ترجمة النص .

وحرصنا على أن نشرح ، فى إيجاز ، أفكار المؤلف الفلسفية والأدبية ، وإشاراته التاريخية ، ونعلق على ما ذكره من القصص أو الكتب والمؤلفين والشخصيات الأدبية ، بما يساعد القارئ على فهم ما يريده المؤلف منها .

وقد ذكرنا شروحنا فى هوامش الصفحات ، بأرقام موضوعة بين أقواس دائرية فى حين أشرنا إلى شروح المؤلف بأرقام بين علامات مستطيلة ، وذكرناها فى آخر الفصول كما هى فى الأصل ، وعلقنا كذلك على هذه الشروح بما ييسر فهمها .

وأشكر الأستاذ الدكتور عبد الرحمن بدوى ما أمدنى به من عون فيما سألته عنه من تعبيرات ومصطلحات فلسفية ، كما أشكر له أنه استحثنى كثيراً على ترجمة الكتاب ، وعلى التعجيل بنشره .

فإلى من لا يزالون يتعثرون فى قيود النقد الجزئى للكلمات والعبارات ، علهم يجدون من رحابة آفاق النقد فى هذا الكتاب ما يخلصهم من قيودهم .

وإلى الشباب الطموح الذى نعقد عليه الأمل فى النهضة الحديثة الأدبية والقومية ، عليهم يجدون بعض ما ينشدون من منهج وطريقة فى النقد ، ثم من آراء وأفكار .

وإلى النقاد ، وإلى من يتصدون للنقد ، ليروا أن تدعيم رأى ، أو دعوة ، يستلزم اطلاعاً واسعاً على مختلف المذاهب ، ونقداً تحليلياً لها ، وتبحراً فى فلسفتها ، قبل التفكير فى المناداة بالدعوة الجديدة ، وهذا هو الجانب النظرى الفلسفى الذى يعوز نقدنا الحديث ؛ لعل هذا الكتاب ما يساعد على تنبيه النقاد إلى ضرورته والعمل على تلافى النقص فيه .

وأخيراً إلى طلاب الحقيقة ، ليعرفوا مذهباً أدبياً حديثاً فى مصدره ، ليحكم عليه من يحكم عن بينة ، رفضاً أو قبولا ، فيأخذ منه ما يشاء أو يدع .

والخير أردنا ، للنقد وطلابه ، وللعلم وأهله ، وفى سبيله بذلنا ما بذلنا من جهد ، وعلى الله قصد السبيل .

محمد غنيمى هلال

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

مقدمة المؤلف

كاتب شاب أحمق يقول عنى : « إذا كنت تريد أن تلتزم ، فماذا تنتظر كى تنضم إلى الحزب الشيوعى ؟ » ويقول كاتب كبير التزم فى أدبه أحيانا كثيرة ، ولم يلتزم كذلك فى أكثر الأحيان ، ولكنه نسى طابع إنتاجه : « شر الفنانين أكثرهم التزاماً . انظر مثلا الرسامين السوفيتيين » ويشكو منى ناقد شيخ ، هامساً : « إنما تريد اغتيال الأدب ، ففى مجلتكم[1] يتبدى ، فى وفاحة ، احتقار فنون القول والكتابة » ومن ذوى العقول الدنيا من سمانى : الرأس العنيد . وواضح أن هذه أقذع شتيمة لديه ، ويلومنى أنى لا أهتم بالخلود[2] فى الأدب مؤلف نال منه الجهد فى النهوض بأدبه من حرب لحرب ، ويثير اسمه أحيانا بين الشيوخ ذكريات رخوة ، ويعرف ، والحمد لله عددا من الفضلاء أملهم الأكبر هو الخلود . وخطئى فى نظر صحفى أمريكى مغمور هو أنى لم أقرأ قط « برجسون »[3] ولا « فرويد »[4] أما « فلوبير » الذى لم يلتزم فى أدبه ، فيبدو لهذا الصحفى أنه يتسلط على تسلط نأنبب الضمير . ويتغامز بعض الخبثاء قائلين : « وما تقول فى الشعر ؟ والرسم والموسيقى ؟ أتريد أن تجعلها كذلك ملتزمة ؟ ويتساءل بعض ذوى العقول الجدلة : « إلام هذه الدعوة ؟ إلى الأدب الملتزم ؟ إذن هذه هى الواقعية الاشتراكية القديمة ، إن لم تكن جديدا فى النزعة الشعبية[5] على نحو أعنف ».

---

(١) هى مجلة العصور الحديثة Les Temps Modernes ، وقد قدمها سارتر للقراء بمقال نشره بعد ذلك فى أول الجزء الثانى من كتابه : « مواقف » . هذا المقال ليس جزءاً من موضوع (ما الأدب) كما أشرنا إلى ذلك فى مقدمتنا .

(٢) سيتضح للقارئ أن أدب الالتزام لا يريد من الكتاب أن ينصلوا من التبعة فى مواجهة مسائل عصرهم بالحديث فى مبادئ عامة لا ترتبط بوعى العصر ومشكلاته المحددة كل التحديد ، نعلا بأنهم ينشدون الخلود لأدبهم ، وطبا منهم أن التعمق فى وعى العصر الذى يعيشون فيه يجعل أدبهم موقوتاً ، يموت بانتهاء المسائل الموقوتة المعاصرة التى اتخذها أدبهم موضوعا له . وسيدحض المؤلف هذه الحجج فى مواضع كثيرة من الكتاب ، وبخاصة فى الفصل الثالث .

(٣) Henri Louis Bergson (١٨٥٩ – ١٩٤١) فيلسوف فرنسى يعتمد فى فلسفته على الحدس المبنى على معطيات المباشرة للشعور » ، و « التطور الخالق » ، وهو فى نفس الوقت لا يحقر شأن التفكير ؛ وقد انتهى أخيراً إلى الاعتراف بالديانات والقوى الروحية وأثرها فى المجتمع ، ومن كتبه فى ذلك : « مصدر الخلق والدين » .

(٤) سيجموند فرويد ، العالم النفسى (١٨٥٦ – ١٩٣٩) ، أول من تحدث عملياً – وتجريبياً عن عالم اللاشعور ، وأثر بحوثه فى النقد الأدبى الحديث ، وفى نشأة المذهب السيريالى الذى سيناقشه المؤلف بتفاصيل فى الفصل الأخير من هذا الكتاب ، كما كان لاكتشافه أثر فى فلسفة الإيحاء عند المتأخرين من الرمزيين .

(٥) Le populisme أو النزعة الشعبية ، مذهب أدبى صغير ، ظهر فى فرنسا حوالى عام ١٩٢٩ ، كان رد فعل ضد أدب الأسلوبيين الخالص ، وضد أدب القلق الذاتى وقد رأى أصحاب هذه النزعة أن يعنوا فى أدبهم =

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

كم من حماقات ! ! ذلك أنهم يقرون مسرعون دون أن يتدبروا ، ويحكمون قبل أن يتثبتوا . وإذن ، لنبدأ من جديد وليس فى الأمر مسلاة ، لا لى ولكم ، ولكن علينا أن نسبر غور المسألة . وما دام النقاد يدينونى باسم الأدب ، دون أن يقولوا أبدأ ما يفهمونه من مدلوله ، فخير ما نجيبهم به أن نبحث فن الكتابة بدون مزاعم ، متسائلين : ما الكتابة ؟ لماذا نكتب ؟ ولمن ؟ وحقاً يبدو أن هذا هو ما لم يسأل قط إنسان نفسه عنه .

= بخاصة فى قصصهم - بوصف صغار الناس ، فى شئون حياتهم اليومية ، ويختارون شخصياتهم الأدبية من القرويين وسكان الأقاليم يعارضون بذلك غيرهم من معاصريهم الذين كانوا يفضلون تصوير الشخصيات الباريسية فى أدبهم . ويغلب على قصصهم طابع الحزن ، وشخصيات هذه القصص سلبية ، تتعرض لظلم لا تستطيع الخلاص منه . ولهذا الطابع الحزين لم تلق قصصهم رواجا لدى سواد الشعب الذى أرادوا أن يتوجهوا إليه . ومن أشهر كتابهم « ليون ليمونييه » و « أوجين دابى » ومن أشهر شعرائهم « لا براشيرى » . وليست النزعة الشعبية جديدة لا من حيث اتخاذها مبدأ ومذهباً لدى هؤلاء الكتاب والشعراء على نحو ما أشرنا .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الفصل الأول
ما معنى الكتابة ؟

نقاط الفصل الأول

(الرسم والنحت والموسيقى لا يمكن أن تكون ملتزمة كالأدب . إذ لا يحال برسومها وأشكالها وأنغامها على مدلول آخر كما هى حال الأدب . المعانى لا ترسم ولا توضع فى ألحان ، على حين ينحصر جهد الكاتب فى الإعراب عن المعانى — ميدان المعانى هو النثر . فالشعر كالرسم والنحت والموسيقى لا يقبل الالتزام — البحث عن الحقيقة لا يتم إلا باستخدام اللغة أداة . وليس هذا شأن الشاعر . إذ الكلمات لديه عوالم صغيرة يخدمها بدل أن يستخدمها — النثر طريقة من طرائق الفكر . ولحظة من لحظات العمل ، وهو عن طريق كشف الموقف حالا لتجاوزه مستقبلا رسالة الكاتب هى الكشف عن المواقف بحيث لا يستطيع إنسان « بعد ذلك أن يزعم لنفسه مخرجا من التبعة » . ولا يقلل هذا الكشف من قيمة الطريقة الفنية للكاتبة على أن يكون الأسلوب الفنى غير ملحوظ . فالجمال فيه قوة دمثة تعمل عملها عن طريق الإيحاء — بطلان نظرية الفن وتناقض أصحابها من أنفسهم — حملة « سارتر » على النقاد الذين يقتصرون على التحليل النفسى للكاتب للكشف عن اللاشعور فى أدبه ، أو عن الفكرة العامة غير المرتبطة بموقف خاص — سخرية « سارتر » من هؤلاء لحصرهم قيمة الأدب فى نواحيه الفنية لذاتها ، ونفيهم أن يكون للأدب تأثير أو هدف — الوجهة العامة للوجوديين فى نقدهم)

كلا ، لا نريد للرسم ولا للنحت والموسيقى أن تكون ملتزمة ، أو بالأحرى لا تفرض على هذه الفنون أن تكون على قدم المساواة مع الأدب فى الالتزام . ولم نرمى إلى ذلك ؟ أو حينما كان يدلى كاتب فى سابق العصور بفكرة فى مهنته كانوا يطالبونه بتطبيقها على الفنون الأخرى ؟ . ولكن عادة التكلم عن الرسم استهوت عوام الموسيقيين والأدباء ، كما استهوت عادة التكلم عن الأدب عوام الرسامين ، كأن ليس فى الواقع إلا فن واحد لا فرق فى التعبير عنه بلغة أو بأخرى من لغات الفن ؛ كما تبين كل صفة من صفات الجوهر[1] — فى رأى سبينوزا — عن الجوهر نفسه على سواء . حقاً قد ترجع المواهب الفنية كلها إلى نوع من الاستعداد لا يختلف فى أصله ، وإنما تحدده — فيما بعد — أحوال المرء وتربيته وصلته بعالمه . ولا شك كذلك فى أن الفنون فى عصر واحد قد تتبادل فيما بينها التأثير ، وقد تؤثر فيها نفس

(١) Substance : هو واجب الوجود لذاته ، الذى يقوم بنفسه ، ولا حاجة له فى وجوده إلى ماسواه ، وبعبارة أخرى هو الله . وهو المعنى المراد هنا .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

العوامل الاجتماعية . ولكن على من يريدون أن يشهروا بنظرية أدبية ، بحجة أنها لا تنطبق على الموسيقى ، أن يبرهنوا – أولا – على أن الفنون متناظرة فيما بينها . ومثل هذا التناظر لا وجود له . وليست التفرقة بين الأدب والموسيقى أو بين الأدب والرسم تفرقة فى الشكل فحسب ، بل فى المادة أيضاً ، فعمل أساسه الألوان أو الأصوات غير عمل آخر مادته الكلمات . فليست الأنغام والألوان والأشكال بعلامات ذات مدلول ، إذ لا يحال بها على شئ آخر خارج عنها . من المسلم به طبعاً أنه يستحيل أن نحصرها فى دائرتها . فمثلا فكرة الصوت خالصاً تجريد محض . وقد أوضح « مرلوبونتى » M. Ponti [١] – فى دراسته لظاهرات الإدراك Phénoménologie de la Perception ألا وجود لصفة أو إحساس مجردين تجريداً يخليهما من أى معنى . ولكن ما يفهم منهما من معنى ضئيل غامض – كطرب خفيف أو حزن غير عميق – يظل يلازمهما ويحوم حولهما كضباب القيظ ، وهذا المعنى الضئيل هو اللون أو الصوت . من ذا الذى يستطيع أن ينكر تلازم تمييز التفاح الأخضر ومذاقه المز ؟ ألا يدخل فى باب الإطناب تعبيرنا : « المذاق المز فى التفاح الأخضر » ؟ إذ كل ما هنالك أحمر أو أخضر وكفى . وهذه أشياء توجد بنفسها [٢] . نعم قد يستطاع – اصطلاحاً – عد هذه الأشياء رموزاً لمعان أخرى . وبهذا الاعتبار يتحدث عن لغة الأزهار ؛ ولكن إذا فهمت ، عرفاً من الورود البيض أنها رمز « الوفاء » ، فذلك لأنى لم أعد أحسبها وروداً ، بل يخترقها نظرى رامياً من ورائها إلى ذلك المعنى التجريدى . إنى أنساها ولا أحفل بغزارتها المتوثبة كالزبد ولا بعرفها المستوفز ، إننى لم أعرها إنتباهاً . ومعنى هذا أنى لم أسلك حيالها مسلك فنان : ذلك أن الفنان يعد اللون وطاقة الزهر ورنين الملعقة فى الصحون أشياء فى ذاتها وفى أعلى درجات وجودها . ويتأمل فى صفات اللون أو الشكل ، ويطيل فيها التأمل مبهوراً بجمالها ، وينقل على لوحته ذلك اللون الموضوعى نفسه ؛ وكل ما يعتريه من تغير هو أنه جعل منه موضوعاً خيالياً . فالفنان ، إذن ، أبعد ما يكون عن عد الألوان والأصوات لغة من اللغات [١].

وما يقال عن عناصر الخلق [٢] الفنى يقال كذلك عن مزجها بعضها مع بعض . فلا يقصد الرسام إلى وضع علامات على لوحته ، بل يقصد إلى خلق شئ من الأشياء . فإذا مزج الأحمر والأصفر والأخضر فليس هنالك من سبب لكى يكون لمجموع هذه الألوان معنى محدد ، أى يحال بها اصطلاحاً على موضوع آخر . ولا شك فى أن هذا المزيج تغمره

(١) فيلسوف وجودى فرنسى معاصر ، أستاذ بالسربون .

(٢) يقصد إلى أن كلمة : « تفاح أخضر » كافية للدلالة على تفاح مز أى حلو حامض ، كما أن : « تفاح أحمر » دال على تفاح حلو ، فهنا اللون له معنى آخر ، ولكنه معنى ضئيل ملازم للون يفهم من مجرد ذكره .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

روح هو الآخر ؛ وما دامت هناك دواع ، ولو خفية ، بها يفضل الرسام اللون الأصفر على البنفسجى . أمكن أن يقال إن هذه الموضوعات التى ابتدعها على هذا النحو تعكس ميوله الخفية ، ولكنها لا تعبر عن غضبه أو ضيق صدره أو عن سروره كما تعبر الكلمات أو ملامح الوجه ، على الرغم من أنها مغمورة بتلك المشاعر . وتختلط على الأفهام مشاعر الفنان ويغمض معناها حين تصب فى قوالب من الأصباغ التى كان لها من قبل ما يشبه المعنى ، فلا يستطيع إنسان أن يتعرفها حق التعرف . ففى لوحة « الجلجلة [١] » ترك الفنان الإيطالى « تنتورتو » [٢] مزقة صفراء فى السماء فوق الجبل . ولم يختر هذه المزقة لكى يدل بها على ضيق النفس . ولا ليثير بها هذا الشعور . فالمزقة نفسها ضيق وسماء صفراء فى وقت معاً . إنها ليست سماء الضيق ؛ ولا سماء ضائقة ، ولكنها ضيق مجسم فى شئ ، وممثل فى مزقة صفراء من السماء التى طغت عليها الصفات الخاصة بالأشياء ، واصطبغت بها ، فصار لها من الكثافة والامتداد ، ومن الثبوت الذى لا وعى له ، ومن الكيان المستقل ، ومن العلاقات الأخرى التى لا حصر لها ، مابه تشارك الأشياء الأخرى ؛ أى لم يعد هناك من سبيل إلى قراءة المعنى الذى أراده الفنان منها . فما أشبهها بمجهود كبير ضخم عجز عن بلوغ مداه ، فضل بين السماء والأرض ، إذ كانت غايته استيحاء السماء والأرض أسرار تمنعها طبيعتها من الإعراب عنها .

وكذلك دلالة الألحان – إذا جاز لنا أن نسميها دلالة – ليست شيئاً خارجاً عن الألحان نفسها ، فهى فى هذا مغايرة للأفكار التى يستطيع الإعراب عنها بطرق كثيرة على سواء . سم هذه الألحان إذا شئت مرحة أو حزينة ولكنها ستبقى فوق ودون كل ما تستطيع أن تقوله عنها . وليس ذلك لأن عواطف الفنان أغنى وأخصب من الألحان ، بل لأن تلك العواطف ، التى ربما كانت أصلا لما اخترع من موضوع ، حين ظهرت فى صورة ألحان ، اعتراها تغير فى جوهرها وتبدل فى قيمتها . فصيحة الألم تدل على الألم الذى أثارها ، ولكن لحن الألم هو الألم نفسه وشئ آخر أغير الألم . فلم تعد الألحان رمزاً يحال بها على الألم ، ولكنها صارت شيئاً من الأشياء . فإذا قلت : وما تقول فى الرسام إذا صنع منزلا ؟ أعجبت هذا حق . إنه فى الواقع يقوم بعمل منزل ، أى يخلق فى لوحته منزلا خيالياً لا علامة تدل على منزل . وبذا يظل فى المنزل الذى يخلقه الإيهام كله بالإضافة إلى المنازل الحقيقية . يستطيع الكاتب أن يقودك إلى ما يريد ، وإذا وصف لك كوخاً أمكنه أن

---

(١) الجبل الذى صلب عليه المسيح .

(٢) Tintoretto رسام إيطالى (١٥١٨ – ١٥٩٤) له لوحات كثيرة دينية وتاريخية تمتاز بألوانها العجيبة وحمياها الدينية .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

يطلعك منه على رمز للظلم الاجتماعى ، وأن يثير بذلك حميتك ؛ أما الرسام فأبكم ، فهو يقدم لك كوخاً فحسب ؛ ولك حرية تأويله بما تشاء . ولن يكون هذا الكوخ رمزاً للبؤس لأنه – لكى يكون رمزاً – يجب أن يكون علامة لها مدلولها ، فى حين هو فى الواقع شئ من الأشياء . والغمر من الرسامين هو الذى يقدم ما يمثل النماذج الإنسانية ، فيرسم نموذج العربى والطفل والمرأة : لكن الرسام الماهر يعلم أن النموذج الذى يقدمه للعربى أو للعامل لا وجود له ، لا فى الحقيقة ولا فى لوحته ، فهو لذلك يقدم أحد العمال ، أى عاملا خاصاً معيناً . وماذا ترى فى العامل ؟ مالا حصر له من أشياء متناقضة ، فعلى لوحته اختلطت عن العامل كل الأفكار وكل العواطف ، وذاب بعضها فى بعض ذوباً عميقاً لا تفرقة فيه ؛ ولك أن تختار منها بعد ذلك ما تشاء . وقد قصد أحياناً بعض الخيرين من الرسامين إلى إثارة شعورنا ، فرسموا صفوفاً من العمال يتقاضون أجورهم فوق الثلج ، أو أبرزوا الوجوه الهزيلة للمتعطلين ، أو صوروا ميادين الحروب . ولن يتجاوز أحدهم فى التأثير ما وصل إليه الفنان جروز[١] فى لوحته : (الولد المضياع) Le fils prodigne . وهل يعتقد أحد أن لوحة : (ملحمة جرنيكا) قد اجتذبت قلباً واحداً فى الدعاية لقضية أسبانيا ؟ وبالرغم من هذا ففى كل هذا الإنتاج الفنى شئ لا يمكن فهمه كل الفهم ، ولابد من كلمات لا حصر لها للدلالة عليه . ولبيكاسو[٢] لوحة خالدة لهزليين طوال القامة يتجلى فيهم إبهام وغموض ، فهم يشفون عن معنى لا يكاد يبين من وراء هزالهم وتقوسهم وملابسهم ذات الرسوم الهندسية على شكل مغينات شاحبة الألوان ، فهم شعور مجسد تشربته مناظرهم كما تتشرب النشافة المداد ، فهو شعور يعيابه التحديد ، ضال المعلم ، غريب عن نفسه ، موزع فى نواحى اللوحة ؛ وهو – مع ذلك كله – ماثل فى الصورة . ولا أشك فى أن عاطفة الإحسان وشعور الغضب قد يتجليان فى موضوعات فنية أخرى ، ولكنهما يغوصان كذلك فيها ، ويفقدان اسمهما ، فلا يعدوان أن يكونا من الأشياء المجللة بروح الغموض . فالمعانى لا ترسم ولا توضع فى ألحان . فمن ذا الذى يجرؤ – والحالة هذه – أن يتطلب من الرسم والموسيقى أن يكونا التزاميين ؟

وعلى النقيض من ذلك الكاتب . فعمله إنما هو فى الإعراب عن المعانى . وعلينا أن نسجل هنا تفرقة أخرى : هى أن ميدان المعانى إنما هو النثر ؛ فالشعر يعد من باب الرسم

---

(١) Jean-Baptiste) Greuze) رسام فرنسى (١٧٢٥ – ١٨٠٥) والولد المضياع شخصية لمثل من أبلغ أمثال الإنجيل (انظر إنجيل لوقا ، ١٥) .

(٢) Pablo Ruiz Picasso رسام أسبانى ، ولد فى مالاجا . Malaga. عام ١٨٨١ ، وقد تطور فى فنه حتى أصبح الآن سيريالياً .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

والنحت والموسيقى . وقد لامنى قوم زاعمين أنى أبغض الشعر محتجين ، لزمهم ، بأن مجلة العصور الحديثة Les Temps Modernes قلما تنشر شعراً . ولكن فى هذا الدليل على أننا نحبه ، خلاف ما يزعمون . وحسبنا فى إقناعهم أن يلقوا نظرة على الإنتاج الأدبى المعاصر ليروا فيه ضالة الشعر . ويقول هؤلاء الناقدون فى زهو المنتصر : (لن تستطيع بحال أن تحلم أبجعل الشعر (التزاميا) ؛ وهذا حق . ولم أرمى إلى هذا ؟ لأنه يستخدم الكلمات كالنثر ؟ ولكنه لا يستتخدمها بنفس الطريقة ؛ بل لنا أن نقول إنه لا يستخدم الكلمات بحال ، ولكنه يخدمها . فالشعراء قوم يترفعون باللغة عن أن تكون نفعية . وحيث إن البحث عن الحقيقة لا يتم إلا بوساطة اللغة واستخدامها أداة ، فليس لنا ، إذن ، أن نتصور أن هدف الشعراء هو فى استطلاع الحقائق أو عرضها . وهم لا يفكرون كذلك فى الدلالة على العالم وما فيه ، وبالتالى لا يرمون إلى تسمية المعانى بالألفاظ ، لأن التسمية تتطلب تضحية تامة بالاسم فى سبيل المسمى ؛ وعلى حد تعبير (هيجل) Hegel : يبدو الاسم غير جوهرى بالقياس إلى مدلولة الذى هو جوهرى . فليس الشعراء بمتكلمين ولا بصامتين ، بل لهم شأن آخر . وقد قيل عنهم إنهم يردون القضاء على سلامة القول بمزاوجات[1] وحشية بين الألفاظ ، وهذا خطأ . لأنه يلزم لذلك أن يزجوا بأنفسهم فى ميدان الأغراض النفعية للغة ، ليبحثوا فيها عن كلمات توضع فى تراكيب غريبة ، وذلك – مثلا – ككلمة(حصان) وكلمة(زبد) ليقال : (حصان زبد) [٣] ، وعلى أن مثل هذا العمل يتطلب وقتاً لاحد له ، لا يتصور التوفيق بينه وبين الغاية النفعية للغة ، فتعتبر الكلمات آلات تستخدم ، وفى الوقت نفسه يجتهد فى انتزاع هذه الدلالة منها .

وفى الحق إن الشاعر أبعد ما يكون من استخدام اللغة أداة . وقد اختار طريقه اختياراً لا رجعة فيه . وهو طريق فرضه عليه مسلكه الشعرى فى اعتبار الكلمات أشياء فى ذاتها

---

(١) يقصد المؤلف بذلك جماعة السيرياليين ، وهم الذين يريدون إثارة الأضداد بالمزاوجات للقضاء على ماهية الأشياء المتعارفة بين الناس ، وإيقاظ اللاواعى فيما يخصها ، قصداً إلى الوصول إلى نقطة هى فوق ما اصطلح الناس عليه من حقائق ، ومذهبهم السريالية معناه : ما فوق الحقيقة ، يريدون بذلك إقامة مفهومات جديدة عالمية لإصلاح النظم . وعلى ما فى مذهبهم من شطط . كانوا أول من استخدم اللغة الشعرية لغاية نفسية أو اجتماعية . ومثال هذه المزاوجات أن يقوموا فى تجاربهم بتقديم قطع فى شكل السكر ولكن من الرخام ، أو أن يصوروا فى أذهبم مسافرين يجوبون بلاداً مختلفة العادات والتقاليد ، ليقضوا فى ذهن القارئ على قيمة العادات والتقاليد جملة . من وراء شعور المسافر فى كل بلد يجوبه بما يضاد شعوره فى البلاد الأخرى ، بحيث ينتهى من سفره ولم تبق لديه قيمة لأية عادة . ونكتفى بالإشارة إلى ذلك هنا ، لأن المؤلف سيبين خطر هذا المذهب ، ويرد عليه رداً طويلا ، فى الفصل الرابع من هذا الكتاب .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وليست بعلامات لمعان . لأن غموض العلامة يتضمن إمكان النفاذ منها لنستشف من خلالها ، متى شئنا ، - كما نستشف من خلال الزجاج - المعنى المدلول عليه ، فنتوجه بأنظارنا إلى حقيقة ذلك المعنى ونعده غرضاً لنا . فالناثر دائماً وراء كلماته متجاوز لها ليقرب دائماً من غايته فى حديثه . ولكن الشاعر دون هذه الكلمات لأنها غايته . والكلمات للمتحدث خادمة طيعة ، وللشاعر عصية أبية المراس لم تستأنس بعد ، فهى على حالتها الوحشية . والكلمات للمتحدث اصطلاحات ذات جدوى ، وأدوات تبلى قليلا قليلا باستخدامها ، ويطرح بها حين لا تعود صالحة للاستعمال ؛ وهى للشاعر أشياء طبيعية ، تنمو طبيعية فى مهدها كالعشب والأشجار . .

ولكنه إذا استوقفته الكلمات -كالرسام بالقياس إلى الألوان وكالموسيقى حيال الألحان - فليس ذلك لأن الكلمات فقدت لديه كل معنى . فالمعنى فى الواقع هو الذى يربط وحده بين الكلمات مجرد أصوات أو خطوط حبر على ورق ؛ ولكن هذا المعنى يصبح فى عينيه طبيعياً هو أيضاً ، فليس هو بغاية تتطلع إليها المثالية الإنسانية ولا تصل إليها . ولكنه خاصة لكل كلمة ، نظيره فى ذلك دلالة الوجه وما توحى لنا به الألحان والألوان من معنى الحزن أو المرح . وقد يصب المعنى فى كلمة ويحتويه جرسها أو مظهرها على الورق ، فيهبط من عالم التجريد إلى عالم التجسيد ، ويصير التعبير بذلك شيئاً من الأشياء له صفة الكينونة أو الدوام .

واللغة للشاعر مخلوف له كيانه المستقل . ولكنها للمتكلم مجال نشاطه حين يستعين بالكلمات التى تمثل وحدة اللغات . فالكلمات امتداد لإحساساته ولأدواته من منظار أو ملقط أو عصا ، يستخدمها فى دخيلة نفسه ، ويحسها كجسمه . فهو محوط بمادة اللغة التى لا يكاد يعى سلطانها عليه ، وهى بعد ذلك ذات أثر بالغ فى عالمه . والشاعر خارج عن نطاق اللغة ، يرى الكلمات من جانبها المعكوس ، كأنه من غير عالم الناس . وكأنما - وقد حل بعالمهم - قد وجد الكلام حاجزاً بينه وبين هذا العالم . فيبدو كأنه لم يتعرف الأشياء أولا بأسمائها ، بل تعرفها تعرفاً صامتاً ، ثم توجه نحو النوع الآخر من الأشياء فى نظره : ألا وهى الكلمات ، فأوسعها لمساً وجساً واختباراً وبحثاً ، فاكتشف أن لها نوعاً من الإشعاع الخاص بها ، وأنها ذات صلات معينة بالأرض والسماء والماء وماسوى العالم ، رأى فيها صور لهذه المظاهر . فإذا اختار تعبيرا يمت بصلة إلى شجر الصفصاف أو الدردار ، فليس بضرورى أن يختار نفس الكلمات التى نستخدمها للدلالة على مثل هذه الأشياء . وبما أنه يضع نفسه خارج نطاق اللغة ، فإن الكلمات التى تبدو لغيره دوافع تقوده إلى معرفة ما

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

حوله وتزج به وسط الأشياء . تظهر فى عينيه هو فخا لاصطياد حقيقة أبية المراس . وموجز القول أن اللغة له هى (مرآة) العالم – وبهذا يجرى لديه – فى ذات الكلمة وفى استعمالها – تغيرات على نحو جديد . فجرس الكلمة وطولها وما تختتم به من علامات تذكير أو تأنيث ومظهرها فى نظر العين ، كل هذا يجعلها ذات كيان حى به تمثل المعنى أكثر مما تنال عليه . وحين تتحقق الدلالة ينعكس فيها المظهر المادى للكلمة . وتبدو تلك الدلالة بدورها صورة لما ينطق به من ألفاظ . وتصير الدلالة كذلك علامة على اللفظ ، لأنها فقدت كل فضل لها عليه . وحيث إن الكلمات فى نفسها ذات كيان مستقل كالأشياء ، فإن الشاعر لا يفضل فيما إذا كانت الكلمات نفسها ذات كيان مستقل كالأشياء ، فإن الشاعر لا يفصل فيما إذا كانت الكلمات قد خلقت لأجل دلالتها أو الدلالات لأجل الكلمات . وبهذا تنشأ بين اللفظ والمعنى علاقة مزدوجة من تشابه سحرى ومن دلالة متبادلة . وبما أن الشاعر (لا يستخدم) الكلمات أدوات . فليس له الاختيار بين المعانى المختلفة ، بل كل لفظ من الألفاظ لديه ذو مظهر مادى مختلط بالمعانى الأخرى ، بدلا من أن يبدو مستقلا لأداء وظيفة مستقلة . وبهذا المسلك الشعرى حيال الكلمات تتحقق فى كل كلمة أنواع المجاز التى حلم بها بيكاسو Picasso حين تمنى علبة كبريت تكون كلها على شكل خفاش على أن تظل فى الوقت نفسه علبة كبريت [١] . مدينة (فلورنسا) Florence مدينة أزهار ونساء ، فهى مدينة – أزهار ، ومدينة – نساء ، وأزهار – نساء ، فى وقت معاً . وتبدو المدينة هكذا شيئاً عجيباً إذ يكون لها خاصة النهر فى السيولة ، ووداعة الذهب فى لونه الأحمر ، وتمنع الاحتشام ، ثم تنتهى بمقطعها الأخير الذى تستديم فيه – إلى مالا نهاية – معنى الازدهار [٢] والتفتح . هذا إلى الجهد الخادع للذكريات التى عاشها من يكتب عن المدينة . ففلورنسا كذلك عندى بعض نساء أو ممثلة أمريكية كانت تقوم بأدوارها فى الأفلام الصامتة فى عهد طفولتى ، وقد نسيت عنها كل شئ ، سوى أنها كانت طويلة كقفاز الرقص ، وعلى سيماها آثار جهد ، وأنها عفيفة دائماً متزوجة غامضة دائماً ، وقد كنت

---

(١) فى ازدواج الأشياء على هذا النحو عرض للسرياليين فى فلسفتهم أشرنا إليه فى هامش ص ٩ من هذا الكتاب .

(٢) لا يمكن أن يفهم شرح المؤلف إلا إذا حللنا مقاطع كلمة « فلورنس » ومعانيها فى الفرنسية . المؤلف هنا يقارن بين هذا اللفظ وما يثير مجموع المقاطع الصوتية المركب منها على سبيل تداعى المعانى التى لهذه المقاطع فى الفرنسية : فالكلمة مكونة من المقطع : Fl-or-ence والمقطع الأول Flo يوحى فى صوته بمعنى decence أى النهر ، والثانى : enc معناه الذهب ، والثالث Fleurs توحى بمعنى كلمة : Florence ومعناها الاحتشام ، ثم إن آخر المقطع الأخير : Ce بمثابة إشارة تنتهى بحذف الصامت ، وكان ما قبله كلمة Fleurs ومعناها : الزهور ؛ وهذا كله من طريق تداعى المعانى بوساطة أصوات الكلمة .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أحبها ، وكان اسمها (فلورنس) . وذلك لأن اللفظة التى تنتزع الناثر من نفسه وتزج به فى عالم الناس ، تعكس هى نفسها للشاعر صورة نفسه كأنها مرآة . وهذا ما يبرر مشروع ليريس [١] المزدوج حين حاول فى قائمة ألفاظه أن يحدد بعض الكلمات تحديداً شعرياً ، أى تحديداً هو نفسه شرح تجميعى لكل أنواع التلازم المتبادلة فى مادة الكلمة بين جرسها وروحها اللغوية . وقد حاول فى الوقت نفسه ، فى كتاب لم يطبع بعد ، أن ينطلق باحثاً عن الزمن المفقود من حياته ، متخذاً سبيله إلى ذلك بضع كلمات جد مشحونة لديه بمعان ذاتية . فالكلمة الشعرية عالم صغير .

وما أزمة اللغة التى حدثت فى هذا القرن إلا أزمة شعرية . فمهما يكن لها من عوامل اجتماعية وتاريخية فقد تبددت فى الدعوة إلى تجريد الكاتب من نفسه حيال الكلمات ؛ وكانت قد أعيته الحيلة فى استخدامها ، أو على حد التعبير المشهور لبرجسون : كانت معرفته لها نصف معرفة ، وقد كان يجابهها مع شعوره بأنه غريب عنها ، وكان لهذا ، وكان لهذا الشعور نتائج كثيرة . فلم تكن الكلمات بملك له ، ولم تكنه هو كذلك ، ولكن كانت تنعكس – أمامه فى هذه المرايا العجيبة من الكلمات – السماء والأرض وحياته هو الخاصة وفى النهاية صارت الكلمات فى نظره هى الأشياء نفسها ، أو بالأحرى : مركز الأشياء يجمع الشاعر كثيرا من هذه العوالم الصغيرة التى هى الكلمات . شأنه فى ذلك شأن الرسامين الذين يجمعون فى لوحاتهم الألوان ؛ يظن أنه يؤلف بذلك حملا ، ولكن هذا عمله : إنه فى الحقيقة يخلق شيئاً . فالكلمات – بوصفها أشياء – تنقسم لديه إلى مجموعات لتشاكها السحرى انسجاماً أو عدم انسجام ، شأنها فى ذلك شأن الألوان والأصوات ، فهى تتجاذب وتتدافع وتتفانى وتشترك فى صفات تكون وحدتها الشعرية التى تجعل منها جملة هى فى الوقت نفسه شئ من الأشياء . وفى الأعم الأغلب تسبق إلى ذهن الشاعر هيئة الجملة ثم تتبعها الكلمات . ولكن هذه الهيئة لا تشترك فى شئ مع ما يطلقون عليه عادة شكل الجملة النحوى ، إذ أن هذا الشكل إلا سلطان له على تكوين المعنى ؛ بل إن تلك الهيئة قريبة الشبه من مشروع يتهيأ به الفنان لخلق ما يريد ، كذلك الذى يتصور به (بيكاسو) فى خياله شيئاً قبل أن يمس ريشته ، وقد يصير هذا الشئ بهلواناً أو ممثلا هزلياً .

---

(١) Michel Leiris شاعر فرنسى معاصر ولد فى باريس ١٩٠١ ، وعنده أن الشعر بعيد عن الحياة العملية كل البعد ، إذ منطقته الأحلام ، وخاصته دلالة الشاعر على ذلك نفسه . وهذا الشاعر مثل السيرياليين جميعا يفيد من الصور والألفاظ التى تثير المناطق النفسية الخبيئة فى اللاشعور . ومن دواوينه الهامة : الفجر ، وليل بلا ليل ، وعصر الإنسان .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

سأنجو بنفسي إلى حيث أصغى لتندو الطيور صُبِحْنَ السلافا
ولكن – أقبلي – استمع للغنا ء من الفلك سحراً إليك توافى[١]

و(لكن) هذه تقف حداً على حافة الجملة ، دون أن تربط البيت الثانى بالبيت الأول ، بل تسبغ على البيت لوناً ذا معنى استثنائى خاص ، معنى نفسى ، فيه من تداعى المعانى ما يغمر جوانبه جميعاً . كما تبتدئ كذلك بعض قطع من الشعر بالواو كحرف العطف ، على أن هذا الحرف لم يعد لدى الشاعر علامة لعملية عقلية يراد القيام بها ، بل يبسط سلطانه على المقطوعة كلها ليضفى عليها طابع التبعية المطلقة . فالجملة للشاعر ذات لحن وذوق : فهو يتذوق من خلالها مختلف الأذواق قوية محتدمة بما تحتوى عليه من نفى واستثناء وفصل . وهو يجرد من هذه العلاقات معانى مطلقة ، فيجعل منها خصائص حقيقية للجملة . فتصير الجملة ، مثلا ، ذات صبغة اعتراضية دون نظر إلى تحديد الشئ المعترض عليه . وبذا نلحظ هذه العلاقات المتبادلة – كما شرحنا – بين الكلمة الشعرية ومعناها . فمجموع الكلمات المختارة يؤدى وظيفته فى إبراز صورة الاستفهام أو الاستثناء . . والعكس كذلك صحيح فى أن صيغة الاستفهام صورة للتعبير الذى يتحدد بها . كما فى مثل هذا الشعر الجميل :

يـاللفصول ! ويـاتَشُمِّ قصور ! من لى بنفس غير ذات قصور ؟ ![٢]

فليس هناك مسئول يتوجه إليه الإستفهام ولا سائل : إذ الشاعر غائب وراء تعبيره . ولا يسمح الاستفهام هنا بجواب ، أو بالأحرى : الاستفهام الإجابة . أو هل هو استفهام تقريرى ؟ لكن من الحمق الاعتقاد بأن (رامبو) **Rimbaud** أراد أن يقول : إن كل الناس ذوو نقائص . أو على حد تعبير (بريتون)[٣] فى شأن (سان بول رو)[٤] (: لو

---

(١) ترجمة لبيتين فرنسيين للشاعر الرمزى ملارميه هذا نصهما :

Fuir, La-bas je sens que les oiseaux sont ivres
Mais, O, mon coeur, entends le chant des matelots

(٢) ترجمة لبيتين للشاعر الفرنسى « رامبو » وهذا نصها :

O saisons ! O Châteaux !
Quelle âme est sans défauts ?

وآثرنا ترجمتهما شعراً ليتضح تطبيق المثال ، على أن الترجمة تكاد تكون حرفية .

(٣) معلوم أن أندريه بريتون Andre Breton الكاتب الفرنسى المعاصر أهم مؤسس للمدرسة السيريالية ، ولد عام ١٨٩٦ – وسيتحدث عنه المؤلف كثيرا .

(٤) Saint. Pol-Roux شاعر من شعراء الرمزية الفرنسيين (١٨٦١ – ١٩٤٠) .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

كان قد أراد أن يقول ذلك لقاله) . وفى الوقت نفسه لم يقصد إلى بيان معنى آخر سوى هذا . فلم يفعل غير أن صاغ استفهاماً مطلقا . ومنح تعبيراً جميلا منطلقاً من روحه وجوداً أستفهامياً . وبذا صار الاستفهام شيئاً . كما تمثل ضيق النفس عند الفنان الإيطالى (تانتوريتو) Tintoretto فى أسماء صفراء . وليس هذا بدلالة . بل هو جوهر ذو وجود خارجى . ويدعونا (رامبو) أن نرى معه هذا الجوهر من خارج نطاقه كذلك . ووجه الغرابة فى هذا هو أننا — لكى نرى هذا الجوهر — يجب أن نعتبره من الناحية الأخرى المقابلة للوضع الإنسانى : ألا وهى ناحية الخالق .

ونستطيع ، إذن أن ندرك فى يسر مدى حمق من يتطلب من الشعر أن يكون (التزاميا) نعم قد يكون مبعث القطعة الشعرية الانفعال أو العاطفة نفسها ؛ ولم لا يكون مبعثها كذلك الغضب والحنق الاجتماعى والحفيظة السياسية ؟ ولكن كل هذه الدوافع لا تتضح دلالتها فى الشعر كما تتضح فى رسالة هجاء أو رسالة اعتراف . فالناثر يجلو عواطفه حين يعرضها أما الشاعر فإنه — بعد أن يصب عواطفه فى شعره — ينقطع عهده بمعرفتها : إذ تكون الكلمات قد سيطرت عليها ونفذت خلالها وألبستها أثواباً مجازية . فلم تعد الكلمات تدل عليها حتى فى نظر الشاعر نفسه . فقد أصبح الانفعال شيئاً له كثافة الأشياء ، وبدت عليه مسحة الغموض ، إذا اكتسب الخصائص الغامضة للألفاظ التى صار حبيسها . وفوق هذا يوجد دائماً — فى كل جملة وكل بيت من الشعر — ما هو أكثر بكثير من مجرد إحساس . كما يوجد فى مزقة السماء الصفراء فوق جبل (الجلجلة) [١] ما يتجاوز مجرد كربة حبيسة أو ضيق نفس فحين أصبحت الألفاظ والجملة بمثابة شئ من الأشياء تعددت دلالتها إلى مالا نهاية كالأشياء ، فطغت بذلك من كل جهة على العاطفة التى أثارتها . وكيف يرجى إهاجة الغضب أو إثارة الحماسة عند القارئ فى حين يراد منه أن ينسلخ من حالته الإنسانية . إذ يدعى لينظر إلى اللغة بنظرة الخالق لها ، لكى يراها على وجه مقلوب [١] ؟ وقد يقول معترضون . (لقد نسيت شعراء المقاومة الوطنية ، وقد نسيت (بطرس عما نويل) [٢] ، ولكن كلا ، لم تذكروا منى ناسياً . بل كنت على وشك ذكرهم لكم برهانا على ما أقول .

---

(١) لأن لغة الشاعر لم تعد وسيلة بل غاية ، ولم تعد الكلمات مجرد دالة على مدلول معين ، بل صارت الكلمات ذات كيان خاص لخلق ما يتجاوز المدلول اللغوى ، كما سبق شرح ذلك .

(٢) شاعر فرنسى معاصر أنتج كثيراً من شعره فيما بين الحربين العالميتين وفى أثناء الحرب العالمية الثانية . واتجاهاته تتردد بين الثورة والمحافظة الدينية ، وله طابع رمزى ثم طابع دينى متأثر بنزعة بول كلودل المسيحية .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ولكن إذا حرم الشاعر (الالتزام) فى شعره . أفيكون ذلك سبباً فى إعفاء الناثر من تلك الغاية ؟ وفيم يتشابهان فيما بينهما ؟ حقاً إن الناثر يكتب ، وكذلك الشاعر . ولكن لا تشابه فى عمليهما فى الكتابة إلا فى حركة اليد ورسم الحروف . وعالما هما بعد ذلك منفصلان لاصلة بينهما ، وما يعتد به أحدهما . قد لا يعتد به الآخر . فالنثر فى جوهره نفعى ، وإنى لأميل إلى تعريف الناثر بأنه الذى (يستخدم) الكلمات . فقد كان السيد (جوردين)[1] ناثراً حين طلب حذاءه وكذا (هتلر) حين أعلن الحرب على بولونيا فالكاتب متكلم : إنه يحدد ويبرهن ويأمر ويرفض ويستجوب ويرجو ويسب ويوهم ويوحى . فإذا فعل ذلك ، دون غاية ، فلن يصير به شاعراً ، بل ناثراً يتكلم فى غير طائل . وحسبنا ما سبق يتكلم فى غير طائل . وحسبنا ما سبق أن رأينا فيه اللغة على وجهها المقلوب ، وآن لنا أن ننظر إليها الآن على وجهها الصحيح .

يمارس فن النثر فى الكلام ، فمادته بطبيعتها ذات دلالة : أى أن الكلمات قبل كل شئ ليست بأشياء ، بل هى ذات دلالة على الأشياء فليست المسألة الأولى فى الاعتبار معرفة ما إذا كانت تروق أولا تروق فى ذاتها ، ولكن معرفة ما إذا كانت تدل دلالة صحيحة أو واضحة على بعض الأشياء أو على بعض المبادئ . ولذا كثيراً ما يحدث أن نكون على ذكر من فكرة من الأفكار التى علمنا أياها بعض الناس عن طريق الكلمات ، دون أن نستطيع تذكر كلماته من الكلمات التى تعلمناها بها . فالنثر أولا طريقة من طرائق الفكر ، أو على حد تعبير (فاليرى) : يوجد النثر كلما مرت الكلمات فى خلال نظراتنا كما تمر الكأس خلال أشعة الشمس . إذ واجه المرء خطراً أو عقبة استعان بأى من الآلات يتاح له . فإذا ما انجاب عنه الخطر لم يتذكر ما إذا كانت تلك الآلة مطرقة أو عصاة . على أن إدراكه لم يتعلق بحال بتلك الآلة . وكل ما كان يلزمه ، على وجه التحديد هو امتداد جسمه أو الاستعانة بوسيلة تطول بها يده حتى أعلى الغصن . فلم تكن تلك الأداة له غير إصبع سادسة أو ساق ثالثة ، أو بالاختصار مجرد وظيفة يقوم المرء بتمثيلها . وكذلك الشأن فى اللغة ، فهى بمثابة عصى أو بمثابة سرابيل وقاء ، نختمى بها من الآخرين ونستحبر بها عنهم ، فهى امتداد لحواسنا .

ومنزلتنا من اللغة كمنزلتنا من جسدنا : نشعر بها ذاتاً على حين نتجاوزها إلى ما وراءها من غايات أخرى ، على نحو ما نشعر بأيدينا وأقدامنا . وندرك اللغة حين يستخدمها متكلم

(١) M. Jourdain : شخصية أدبية حلقها موليير (١٦٢٢ - ١٦٧٣) فى ملهاة له مثلت لأول مرة عام ١٧٦٠ وعنوان هذه الملهاة : « البرجوازى النبيل Le Bourgeois Centilhomme وقد أصبح جوردين مثال محدث النعمة الوصولى الذى يتنكر لماضيه فيكون مثار سخرية الجميع .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

آخر على نحو ماندرك أعضاء إنسان آخر . هناك كلمة يحياها المرء وكلمة أخرى يصادفها ولكن كلا الحالين رهن بمشروع أقوم به قولا ، بغية التأثير فى الآخرين أو يقوم به الآخرون بغية التأثير فىّ . فالكلام لحظة خاصة من لحظات العمل ، ولا معنى له فى خارج ذلك النطاق . فى بعض حالات الخرس يفقد المصاب قدرته على العمل وعلى فهم طبائع الأشياء وعلى القيام بعلاقات طبيعية مع النساء ويبدو فقد النطق ، من بين هذه القوى المتعطلة ، كأنه فقد أحد المقومات الشخصية وكفى ، ولكنه فى الواقع أقومها وأظهرها .وإذا لم يكن النثر فى كل أحواله غير أداة فعالة للقيام بمشروع ما ، إذا كان التأمل فى الكلمات فى ذاته من عمل الشاعر وحده ، فمن حقنا إذن أن نطلب ، أولا ، من الناثر : ماغايتك من الكتابة ؟ وفى أى مشروع تريد أن تطلق لنفسك العنان فى القول ؟ ولم يضطرك ذلك المشروع للجوء إلى الكتابة ؟ ومهما يكن من شىء فلن تكون غاية ذلك المشروع هى التأمل البحت ، إذا التأمل والنظر العقلى ميدانهما الصمت ، على حين غاية اللغة الاتصال بالآخرين والإفضاء حقا قد يقصد إنسان ما إلى تسجيل نتائج تأملاته لنفسه ولكن حسبه — والحالة هذه — بضع كلمات يرمى بها على الصفحة فى غير أناة ، وستكفيه هذه الكلمات ليتعرف بها ما مر فى خاطره إذا انتظمت الكلمات فى جمل بقصد الإيضاح ، فمعنى هذا أن قصداً آخر غريبا عم مجرد النظر العقلى ، بل وعن اللغة نفسها ، قد تدخل فى الأمر : ألا وهو الإفضاء إلى الآخرين بما توصل إليه من نتائج ومهما يكن من شىء فعلينا أن نتسائل عن سبب هذا القصد . ولا تفتأ النظرة السليمة تؤمن بضرورة هذا التساؤل ولو تناساه المتفيهقون من بيننا طواعية واختياراً . ألم تجر العادة بوضع هذا السؤال الجوهرى لمن ينتوون الكتابة من الشبان . « ألديك شىء تقوله ؟ » أى شىء يساوى مايبذل من جهد فى الإفضاء به . ولكن ماذا نعنى بكلمة « يساوى الجهد » إذا لم نرجع فى ذلك إلى نظام المقيم المتعالية ؟ .

على أننا إذا لم نأخذ فى حسابنا إلا هذه البنية الثانوية لقصد المتكلم وهى « قوة التعبير » وجدنا خطأ جسيما للأسلوبيين الخلص : هو اعتقادهم أن الكلام نسيم يجرى لطيفاً على سطح الأشياء ، ويمسها مساً خفيفاً دون أن ينالها بتغير ؛ ثم اعتقادهم أن المتكلم لا يعدو مجرد مشاهد للأشياء يختصر فى كلمة تأملاته غير ذات منال إنما الكلام عمل : كل شىء سميته لم يعد ، بعد ، على وجه الدقة هو هو ؛ بل إنه فقد بهذه التسمية فطرته التى كان عليها . إذا سميت سلوك إنسان فقد أوحيت به إليه ، فجعلته يرى نفسه وبما أنك حددت هذا السلوك للآخرين فى نفس الوقت ، فإن ذلك الشخص يدرك أنه مرئ فى اللحظة التى يرى فيها نفسه ، فما كان ينحدر إلى عالم النسيان من حركات خفية اكتسبت الآن وجوداً

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فسيحاً لا حدود له ، وجوداً يعلمه الجميع . فوجدت سبيلها إلى الموضوعية لدى العقول . وراد بذلك سلطان امتدادها ، واكتملت لها حياة جديدة فكيف تريد بعد ذلك أن يبقى لصاحبها نفس سلوكه من قبل ؟ فإما أن يواظب على ما كان عليه من سلوك عن عناد وكامل وعى . وإما أن يرتد عنه وهكذا ، بمشروعى الأدبى ، أكشف عن الموقف قاصداً كل القصد إلى تغييره ، وأصيب جوهر الموقف ، وأنفذ إلى كل جوانبه ، وأجلوه أمام العيون ؛ وحينذاك أكون صاحب التصرف فيه وفى كل كلمة أرسلها أغوص قليلا قليلا فى هذا العالم ، وفى نفس الوقت أطفو فيه قليلا قليلا لأنى أتجاوزه إلى المستقبل .

فالناثر ، إذن ، هو الذى سلك للعمل طريقا من الطرق غير المباشرة ، يصح أن نسميه العمل عن طريق الكشف . وإذن فلنا أن نسأله ثانياً هذا السؤال : « أى مظهر من مظاهر العالم تريد أن تكشف عنه ؟ وأى تغير تريد تحقيقه عن طريق هذا الكشف ؟ » ويدرك الكاتب « الالتزامى » أن الكلام عمل ، ويعلم أن الكشف نوع من التغير ، وأنه لا يستطاع الكشف عن شئ إلا حين يقصد إلى تغيره . وقد تخلى عن ذلك الحلم المتعذر التحقيق من رسم صورة للمجتمع أو للحالة الإنسانية دون تحيز فيها ، فالإنسان هو المخلوق الذى لا يحتفظ موجود ما حياله بالحيدة ، حتى الله لأن الله كما رآه بعض الصوفية ، ذو وضع خاص فى علاقته بالإنسان والإنسان كذلك هو المخلوق الذى لا يمكن أن يرى حالة دون أن يغيرها ، لأن نظرته تسجل أو تهدم أو تصور أو تفعل فعل الأبدية فى تمثيل الأشياء إلى حالتها هى . وإنما بالحب والبغض والغضب والخوف والسرور والحنق والإعجاب والأمل واليأس بتكشف الإنسان والعالم عن حقيقتهما . حقا قد يكون الكاتب « الالتزامى » خاملا ، بل قد يكونه عن وعى ؛ ربما أنه لا يستطيع امرؤ أن يكتب دون تطلع إلى كامل النجاح ، فلا ينبغى أن يصرفه الخمول عن أن يقوم بعمله فى توجيه إنتاجه كما لو كان مقدراً له أن يلقى أعظم ما يتصور من الشهرة . فلا يصح أن يفكر فى نفسه قائلا : « آه ما أسعدنى لو وجدت ثلاثة آلاف قارئ ! » بل يجب عليه أن يقول : « ماذا لو قرأ كل العالم ما أكتب ؟ » وليكن على ذكر من الكلمة التى قالها موسكا أمام العربة التى كانت تحمل فابريس وسانسفرينا[1] « إذا تولد بينهما الحب فقد حق على الضياع » وهو يعرف أنه هو

(١) شخصيات فى قصة ستاندال التى عنوانها : دير بارم La , Chantreuse de Parme وموسكا هو رئيس الوزراء فى بلاط بارم (فى إيطاليا) يحب دوقة سانسفيرينا الجميلة ، وهى عمة فابريس الشاب الإيطالى الذى كانت له ميول فرنسية ، وحارب مع نابليون ، وقد حاول أعداء موسكا أن ينشأ الحب بينه وبين عمته ، كى تتبعه حين يرحل عن بلاط بارم ، مكيدة منهم ضد الأمير ، وتدور حوادث القصة فى إيطاليا ما بين أعوام ١٨١٥ و ١٨٣٠ ، وفيها تبدو الأطماع السياسية والمصالح الفردية فى صراع يعبر عنه بلزاك الذى أعجب بالقصة بقوله : إنها قصة كان يمكن أن يكتبها مكيافلى لو أنه بقى فى إيطاليا فى القرن التاسع عشر .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الذى يسمى مالم يسمى بعد، أو ما لا يتجرأ على التصريح باسمه . وهو يعرف أنه يجعل كلمتى الحب والبغض ينبخسان – ومعهما عاطفتا الحب والبغض – فى قلوب أناس لم يحزموا بعد أمرهم فى شأن عواطفهم . إنه يعرف أن الكلمات – على حد تعبير بريس بارين[١] Brice Parain – « مسدسات عامرة بقذائفها » . فإذا تكلم الكاتب فإنما يصوب قذائفه فى مكنته الصمت . ولكنه إذا اختار أن يصوب فيجب أن يكون له تصويب رجل يرى إلى أهداف . لا تصويب طفل على سبيل الصدفة مغمض العينين ومن دون غرض سوى السرور بسماع الدوى . سنحاول – فيما بعد – تحديد ما يمكن أن يكون الغاية من الأدب . ولكنا نستطيع أن نستخلص من هذا المقام أن الكاتب قد اختار لنفسه رسالة الكشف عن سر الإنسان ، لكى يتحمل الناس بعد ذلك كل تبعة تنجم عما يتخذون من مواقف حيال ما يجلو لهم من موضوعات جلاء لا مجال فيه لأدنى غموض لا يفترض أن إنساناً يجهل القانون ما دامت له مواد مدونة مكتوبة ، ولك إن شئت بعد ذلك أن تتعدى حدوده ، ولكنك على علم بالأخطار التى تستهدف لها . وكذلك الكاتب فى رسالته حين يتصرف فيها بحيث لا يستطيع إنسان بعد ذلك أن يجهل العالم ولا أن يزعم لنفسه مخرجاً من التبعة . وما دام الكاتب قد أخذ على نفسه أن يعمل عن طريق اللغة . فليس له بعد ذلك أن يتقاصر بهمته عن البيان . إذا اخترت لنفسك عالم الألفاظ ودلالتها فلا سبيل لك بعد ذلك إلى الخروج دع الكلمات تنتظم حرة فى سلك الجمل . فستحوى كل كلمة اللغة كلها[٢] يتحدد الصمت نفسه بالإضافة للكلمات ، كما تأخذ السكتة فى الموسيقى معناها من أصناف ما يجاورها من ألحان . فهذا الصمت لحظة من لحظات الكلام . فليس السكوت بكما ولكنه رفض للتكلم . إذن فهو نوع من الكلام . فإذا اختار كاتب أن يمسك عن الكلام عن مظهر من مظاهر العالم ، أو بالأحرى إذا اختار أن يمر به فى صمت ، فلنا الحق أن نضع له سؤالا ثالثاً : لماذا فضلت فى الكلام هذا دون ذاك ؟ وبما أنك تتكلم قاصدا إلى التغير ، فلماذا تغير هذا دون ذاك ؟

---

(١) كاتب فرنسى معاصر له بحوث قيمة فى فلسفة اللغة ووظائفها .

(٢) لأن من وراء الدلالة الخاصة للموقف الخاص نتراءى دلالات إنسانية عامة . وذلك شبيهه بما إذا دافعت عن مظلوم أو ناهضت ظالما معينا ، فعلى الرغم من أن دفاعك متصرف كله إلى موقف وشخص معينين ، فإن المعانى الإنسانية فى مناهضة الظلم من حيث هو والدفاع عن المظلوم أيا من كان ، كل هذا يتراءى أفقا عاما ومعانى مسلما بها وراء المعانى المحددة . وسيزداد هذا وضوحا فى ثنايا دراسة المؤلف ، وبخاصة فى الفصل الثالث والرابع من هذا الكتاب . ولذا نكتفى هنا بتبسيط الفكرة على هذا النحو لا نقصد إلا تيسير متابعة أفكار المؤلف .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

على أن كل هذا لا يمنه من أن تكون للكتابة طريقة . وليس الكاتب بكاتب لأنه اختار التحدث عن بعض أشياء ، بل لأنه اختار التحدث عنها بطريقة معينة . وما من شك فى أن الأسلوب يسمو بقيمة النثر ، ولكن يجب أن يمر به غير ملحوظ . وما دامت الكلمات شفافة يخترقها النظر إلى المعانى فمن الحمق إذن أن يتسرب إليها زجاج غير شفاف . فالجمال هنا قوة دمثة تدق عن الإدارك . وهو فى لوحة الفنان يبهر مشرقاً لأول وهلة ، ولكنه فى الكتاب مستتر يعمل عمله عن طريق الإيحاء ، شأنه فى ذلك شأن سحر الصوت أو سحر الوجه ، فهو لا يكره إكراها ، بل يجنح بالمرء إلى الغاية على غير شعور منه به ، فيعتقد أنه إنما يستسلم لمنطق الحجيج ، على حين هو فى الواقع مسوق بقوة سحرية لا يراها . إن الشعائر الدينية فى الترتيل ليست هى العقيدة ، ولكنها تهيئ لها . وكذا توقيع الكلمات وجمالها ، والموازنة بين أجزاء الجمل ؛ كل هذا يتحكم فى عواطف القارىء ، وله عليه سلطان على غير وعى منه ؛ فهو بمثابة الترتيل فى الشعائر الدينية ، وبمثابة الموسيقى والرقص . فإذا اعتد المرء بهذه الأشياء لذاتها فقد ضاع بذلك معناها ، ولم يبق منها إلا نغمات مملة . والمتعة الفنية فى النثر لا تكون خالصة إلا إذا جاءت عن غير تعاهد وتعمد ظاهر . وإنى لأكاد أتوارى خجلا إذا أذكر بأفكار كهذه من البساطة بمكان[1] ولكن يبدو أنها انحدرت لدى قومنا إلى منطقة النسيان ؛ وإلا فلماذا يرموننا بأننا نقصد إلى وأد الأدب ، أو بعبارة أخرى يزعمون أن « الالتزام » خطر على فن الكتابة ؟ أو كان يفكر نقادنا فى مهاجمتنا فى أمر الصياغة على حين لم نتكلم قط إلا عن المعانى ، لو لم تكن تلك العدوى التى سرت من الشعر إلى بعض النثر فاضطربت بها أفكارهم ؟. أما عن الصياغة فليس هناك مايقال سلفا ، ولم نقل نحن فيها شيئاً ما : فليخترع من شاء ما شاء من قوالب الصياغة وللآخرين أن احكموا عليها بعد ذلك . حقا قد تستدعى الموضوعات أنواعها من الأسلوب ولكنها لا تفرضها فرضاً ، وليس منها ما ينتظم سلفاً خارج نطاق الفن الأدبى . وأى شيء أوغل فى الإلتزام » وأشق على النفس من مهاجمة جماعة اليسوعيين ؟ وقد جعل « باسكال » من ذلك موضوع كتابه : « رسائل إلى صديق فى إقليم بروفنس[2] » وبالاختصار تنحصر المسألة فى تحديد موضوع

(١) شرح إميل زولا صاحب المذهب الطبيعى فى الأدب (١٨٤٠ - ١٩٠٢) نفس هذه الأفكار من ضرورة الناحية الفنية للأسلوب على ألا يشعر القارىء بها ، لأنها لا تعدو مجرد وسيلة لغاياته.

انظر : Le Roman Exprimental P. 45-56. E. Zola

(٢) عنوان كتاب « باسكال » : Les Provinciales ، وهو رسائل عددها ثمانى عشرة ، والعشرة الأولى منها تحمل عنوانا صغيراً هو أنها موجهة إلى أحد سكان « بروفنس » وهو صديق له ، والرسائل الباقية تحمل عنوانات صغيرة مختلفة . وقد ظهرت مجموعة حوالى عام ١٦٥٧ . وموضوعها جميعا الحملة على أخلاق جماعة اليسوعيين وعلى سياستهم الدينية ، وكان لها صدى أى صدى فى عصرها ، فى فرنسا وفى غيرها من بلاد أوروبا .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الكتابة : أهو الفراشة مثلا أم حالة اليهود ؟ وعندما يتحدد الموضوع تأتى بعد ذلك طريقة الكتابة عنه . وغالباً مايسير الأمران معاً جنباً إلى جنب ، ولكن لا يسبق الثانى الأول بحال لدى كبار الكتاب . أعرف أن جيرودو[1] قد قال : المسألة أولا مسألة أسلوب . وتأتى بعد ذلك الفكرة » وهو على خطأ ، إذ الفكرة لم تأت إذا عددنا الموضوعات مسائل أبوابها مفتوحة دائماً أمام الباحثين تستهويهم وتنتظرهم ، أدركنا بذلك كيف لا يخسر الفن شيئاً فى « التزامه » بل يكسب كثيراً . وكما أن العلوم الطبيعية تضع بين يدى علماء الرياضة مسائل جديدة تدفعهم إلى وضع رموز جديدة ، فكذا المطالب المتجددة دائما فى المجتمع وفيما وراء الطبيعة تدفع الفنان إلى البحث عن لغة جديدة وعن وسائل فنية جديدة . فإذا كانت لغة كتابتنا اليوم قد تغيرت عما كانت عليه فى القرن السابع عشر ، فذلك لأن لغة راسين Racine [2] ولغة « سانتفريمون »[3] لم تعد طيبة فى الحديث عن القاطرات وعن طبقة العمال وربما يحرم علينا بعد ذلك هواة الأسلوب أن نتحدث عن القاطرات ، ولكن الفن لم يكن يوماً ما فى جانب هواة الأسلوب .

وبم يستطيعون أن يعترضوا على مبدأ « الالتزام » إذا كان هذا هو معناه ؟ أو بالأحرى بم اعترضوا ؟ يبدو لى أن خصومى يعوزهم الشعور بالجد فى عملهم ، وأن حملاتهم لا تحوى شيئاً سوى زفرة طويلة تنم عن العار الذى ينكشف عنه ما سطروه فى عمودين أو ثلاثة من أعمد المقال . وبودى لو علمت باسم أى مبدأ حكموا على ؟ وعلى أساس أى إدراك للأدب ؟ لكنهم لم يشرحوا شيئاً من ذلك ، إذ يجهلونه هم أنفسهم . وكان الأولى أن يدعموا إدانتهم لى بتلك النظرية القديمة : نظرية « الفن للفن » لكن أحداً منهم لايستطيع قبولها . إذ هى أيضاً مما يضاق به ذرعاً . وكلنا على يقين من أن الفن الخالص والفن الفارغ شىء واحد ، وأن الدعوة إلى الفن الخالص لم تكن سوى حيلة بارعة تذرع بها نكرات القرن الأخير ، وإذ فضلوا أن يهتموا بضيق الأفق والتقليد على أن يسلكوا طريق الكشف والتجديد . على أنهم قد اعترفوا هم أنفسهم بأن على الكاتب أن يتحدث عن شىء من الأشياء . وما هو ذلك الشىء ؟ وأظن أن الضيق كان سيبلغ بهم أقصى مدى لو لم يعثر لهم

---

(١) Girandoux كاتب فرنسى (١٨٨٢ - ١٩٤٤) يعنى بجمال الأسلوب كل العناية حتى إن الفكرة لتكاد تختفى وراء جمال العبارة ، ونثره يحمل طابع الشعر .

(٢) الشاعر الكلاسيكى الفرنسى الذى وصل بالمأساة الكلاسيكية إلى درجة كمالها ، وعبقريته تتجلى فى وصف الصراع النفسى والعواطف المشبوبة (١٦٣٩ - ١٦٩٩) .

(٣) Saint-Evrémond كاتب كلاسيكى فرنسى ، ذو أسلوب قوى لاذع ومزاج حاد (١٦١٠ - ١٧٠٣) .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فرناندیز[١] بعد الحرب العالمية الأولى على مبدأ رسالة الكاتب » فهم يقولون لا ينبغى للكاتب بحال أن يشغل نفسه بمسائل الحياة المادية العارضة . كما لا يجوز له مطلقا أن يشغل نفسه بمسائل الحياة العارضة ، كما لا يجوز له مطلقا أن ينظم كلمات لا معنى لها . ولا يقتصر فى بحثه على الجرى وراء جمال الألفاظ التى تساق فيها . ووظيفته مقصورة على أداء « رسالة لقرائه وما « الرسالة » إذن ؟

ولا يصح أن يغيب عن الأذهان أن أكثر النقاد هم من بين الكتاب الذين لم يواتهم الحظ . والذين وجدوا لأنفسهم . على شفا اليأس . عملا هادئا هو حراسة المقابر[٢] ويعلم الله ما إذا كانت المقابر هادئة . وليس من بينها ما هو أكثر وأحب هدوءا من المكتبة . فهى عامرة بأموات انحصر عملهم فى الكتابة . وقد تطهروا منذ أمد طويل من خطيئة الحياة ، على أن حياتهم ليس معلومة لنا إلا بفضل كتب قام بتأليفها أموات آخرون كتبوا عنهم . قد مات « رامبو »[٣] ومات كذلك « باترن برشون »[٤] Paterne Berrichon و « إيزابل رامبو »[٥] Isabelle Rimbaud . وبذا اختفى من الطريق مثير والضيق . ولم يبق غير الأكفان الصغيرة المرصوصة على الألواح فى عرض الجدران . كأنها الأقدام المحتوية على رفات الموتى فى المقابر الرومانية وحياة الناقد غير راضية . فامرأته لا تقدره حق قدره . وأولاده ناكرو الجميل . ونهاية الشهور لديه قاسية . ولكن يبقى فى مكنته دائما أن يدخل مكتبته ويأخذ من بين صفوفها كتابا . ويفتحه . وحينذاك تهب رائحة عتيقة كأنها منبعة من سراب . وتبدأ عملية غريبة يسميها هو عن قصد : « القراءة » وهى عملية ذات شقين : فهى من وجهة نظره نوع من الاستيلاء . إذا أنه يعير جسمه للموتى

---

(١) Fernandez (Ramon)ناقد فرنسى معاصر ولد عام ١٨٩٤ – ومن أوائل إنتاجه كتابه : رسائل ، صدر عام ١٩٢٦ ، وفيه يتحدث عن ستاندال وبلزاك وبروست وكونراد ميريدث ، ومن أواخر كتبه كتابه المسمى : بلزاك عام ١٩٤٤ .

(٢) من هنا حتى آخر الفصل يسخر المؤلف سخرية قاسية من النقاد الذين يقتصرون فى نقدهم على دراسة جوانب الكتاب السابقين من نواحى الصياغة أو النواحى النفسية ، مغفلين العلاقة بين الأدب الذى ينقدونه والمجتمع الذى كتب هذا الأدب له ، فلا يتجاوزون فى نقدهم الشكل ، أو النواحى النفسية ، زاعمين أن ليس فى الأدب سوى المتعة الفنية ، متخذين من تراث السابقين مادة لمهنتهم التى يعيشون بها بعد أن فشلوا فى ميدان الإنتاج الأدبى . ويفش المؤلف فى سخريته من هؤلاء النقاد كما هو واضح .

(٣) شاعر رمزى فرنسى مشهور ، ومن أشهر قصائده : السفينة الكبرى (١٨٥٤ – ١٨٩١) .

(٤) و (٥) إيزابل رامبو هى أخت رامبو ، وزوجها باترن بريشون ، وقد كتبت هى مذكرات عن حياة رامبو الخاصة . وكان رامبو يراسلها .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

لكى يعودوا إلى الحياة . وهى من جهة أخرى نوع من صلات يعقدها ذلك الناقد الآخر فالكتاب فى نظر هذا الناقد لا يعد شيئا من الأشياء . كما أنه عملا ولا فكرة وقد سطره ميت فى أشياء ميتة . فلم يعد له بعد مكان فى هذه الأرض . ولا يدور فيه الحديث عن شىء يهمنا عن طريق مباشر . فإذا ترك ذلك الكتاب وشأنه تقوض وتلاشى ولم يبق منه إلا بقع حبر على ورق متعفن . وعندما ينفث الناقد الحياة فى هذه البقع . ويصنع منها حروفاً وكلمات . فإنها تحدثه عن عواطف لا يحس بها . وعن نزوات غضب غير ذات موضوع لديه . وعن مخاوف وآمال انقضى وقتها . فهو محوط بعالم تجديدى كله حيث فقدت العواطف الإنسانية تأثيرها فأصبحت كتماثيل تصور العواطف . أو بالأحرى قد انحدرت إلى حيز « القيم » ولذا يتخيل أنه على صلة بعالم يعيا على الفهم . شأنه فى ذلك شأن ما يعانيه من آلام الحياة وأسبابها . وهو يعتقد أن الطبيعة تحاكى الفن . كما كان يعتقد أفلاطون أن عالم الحس محاكاة لعالم المثل . وحين يستغرق فى القراءة تتحول حياته اليومية إلى مظاهر وطيوف فليست امرأته الشرسة إلا طيفاً . وليس ابنه الأحدب إلا طيفاً كذلك وسيخلد هذان الطيفان ما دام « كزينوفون » قد خلد صورة « كزانتيب »[1] وشكسبير صورة «ريتشارد الثالث»[2] وما أشد فرحته حين يسدى إليه المعاصرون الفضل بموتهم . فتمضى كتبهم . على ما يعوزها من نضج . وعلى ما تفيض به من حياة وما تحتدم فيها من معان . إلى الشط الآخر . حيث يقل تأثيرها رويدا رويدا . فينمو فى نظره رواؤها قليلا قليلا . وبعد إقامة قصيرة فى المظهر تمضى تلك الكتب لتضيف إلى عالم الغيب قيما جديدة . وها هى ذى بين يديه المقتنيات الحديثة من « برجوت »[3] « وسوان »[4]

(١) Xantippeامرأة سقراط ، وهى معروفة بشراسة خلقها معه ، ولكنها بكت عليه حين موته . وقد تحدث عنها الكاتب والفيلسوف والمؤرخ اليونانى : « كزينوفون ، Xénophon(من حوالى ٤٢ إلى ٣٥٥ ق . م .) فى كتابه : مآثر سقراط » Mémorables de Socrateالذى صور فيه سقراط رجلا تقياً ورعا .

(٢) عنوان مأساة لشكسبير The Tragedy of King Richard the thirdوفيها يصور شكسبير شخصية رتشارد المنافق المتآمر الذى وصل إلى الملك عن طريق حيلة أثيمة وارتكب جرائم كثيرة ، ثم كان فريسة عذاب الضمير فى ليلة قتل فيها بيد الخارجين عليه ، وهزمت جيوشه ، وتولى بعده هنرى السابع .

(٣) شخصية أدبية من الشخصيات التى خلقها مارسيل بروست فى مجموعة قصصه التى يطلق عليها : البحث عن الزمن المفقود » . وهى شخصية كاتب برجوارى يذكر فى ملامحه بشخصية الكاتب الفرنسى الشهير المعاصر للمؤلف وهو أناتول فرانس

(٤) شخصية أدبية لمارسيل بروست أيضا ، يذكرها فى أول قصة من مجموعته السابقة الذكر ، عنوانها : Du côté de chez Swannوهو يصف شخصية برجوازى مرفه نعرفه أسرة مارسيل (وهو فى مجموعة القصص هذه يمثل المؤلف نفسه فى كثير من ملامحه) واسمه سوان هذا ، وتسمى جيلبرت ، شخصية هامة تشغل مكانا كبيرا فى القصة الأولى والثانية من مجموعة وتسمى : « البحث عن الزمن المفقود » سالفة الذكر .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

« وسيجفريد »[١] و« وبلا »[٢] و« مسيوتست »[٣] وعما قريب دور « ناتانابل »[٤] و« مينالك »[٥] .

أما الكتاب الذين يأبون إلا أن يظلوا على قيد الحياة فإن هذا الناقد يتطلب منهم أن يلزموا القصد فى حركاتهم ، وأن يبذلوا جهد الطاقة فى الظهور منذ الآن بمظهر الموتى ، كأنما وافاهم الأجل المحتوم . وقد تجلت فى هذا الباب حنكة « فاليرى »[٦] ، إذ أنه ينشر منذ خمسة وعشرين عاماً كتبه كأنه مؤلف رحل من هذا العالم ، لهذا ارتفع فى حياته إلى مرتبة

---

(١) Siegfried et le Limousin عنوان قصة للكاتب الفرنسى « چان جيرو دو » صدرت عام ١٩٢٢ ، ثم صاغها مؤلفها مسرحية عام ١٩٢٩، وهى سخرية ونقد للشعبين : الألمان والفرنسيين وما فيهما من خير وشر ، وكيف أن كلا الشعبين يمكن أن يكمل الآخر . وفيها أن جنديا فرنسيا يأخذه الألمان فاقد الوعى ، وحين يسترجع وعيه يصبح فاقد الذاكرة ، ويبقى ألمانيا مخلصا ، ثم يتعرف عليه — فى عراك — كاتب صحفى فرنسى ، فيكتشف فيه رفيق صباه فى منطقة لموزين الفرنسية .

(٢) Bella قصة سياسية أخرى لنفس الكاتب السابق الذكر ، صدرت عام ١٩٢٦ ، وفيها يصور حب الفتاة « بلا » للفتى « فيليب » من أسرتين متعاديتين سياسيا ، ويتمثل عداؤهما فى نوعين من الحياة مختلفين أكثر مما يتمثل فى مثلين سياسين منشودين . وفى نفس الحبيبين تتمثل هذه العقبات التى لا سبيل إلى التغلب عليها . وفى القصة كذلك سخرية من حزبين فرنسيين معاصرين للمؤلف . على الرغم من ميله فى القصة لحزب منهما .

(٣) Monsieur Teste مجموعة مقالات ألفها پول ڤاليرى (١٨٧١ — ١٩٤٥) وظهرت عام ١٩٢٩ ، ولها طابع القصة الفلسفية لشخصية « مسيوتست » العجيبة ، ورأيه فى المجتمع ومزاعمه فيما يخص العادات والزواج ، وما فى حياة باريس من مفاتن ومكاره .

(٤) Nathanaél شخصية أدبية فى كتاب « الغذاء الأرضى » لأندريه چيد (١٨٦٩ — ١٩٥١) أو صدر عام ١٨٩٧ ، وبه يعلم « جيد » نوعاً من الخلق ، فيه يهتم المرء بتجاربه أكثر مما يهتم بالعلم . وذلك لكى يعرف المرء نفسه والعالم من حوله من خلال التجارب ، ويتمتع بمباهج الحياة وبحريته ، دون جحود لكرم الخلق . وفى ذلك يقول جيد : « ليعلمك كتابى أن تهتم بنفسك أكثر مما تهتم به ، ثم أن تهتم بالآخرين أكثر مما تهتم بنفسك » ، وهو يوجه خطابه إلى شخص لم يلقه بعد ، هو « ناتانايل » ، ثم إلى أستاذ هو من خلقه اسمه : مينالك . والشخصية الأولى فى الكتاب هى المؤلف نفسه . والكتاب أهم ما كتب المؤلف ، وعليه أخذ جائزة نوبل عام ١٩٤٧ .

(٥) Menalque أنظر الهامش السابق .

(٦) Paul Valery (١٨٧١ — ١٩٤٥) الشاعر الرمزى الفرنسى ، وهو كشعراء الرمزية ، يتم بها لغوص فى أعماق النفس ، ويلجأ إلى وسائل الإيحاء الرمزية فى شعره ، دون اهتمام بواقع المجتمع أو الجمهور . وطالما عبر عن أهمية الرمزية وعن مجدها فى أنها لا تهتم بالجمهور بقدر ما تهتم بالفن ، انظر مثلا مقالته : « وجود الرمزية » فى :
P. Valéry : Oeuvres, ed la Pléiade, I, P. 686-705
ولوسائل الإيحاء الرمزية ، انظر كتابنا : الأدب المقارن ثم كتابنا : النقد الأدبى الحديث .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

التبجيل كأنه أحد القديسين الأفذاذ . وعلى النقيض من ذلك « مالرو » [١] ، فمسلكه فى نظر هذا الصنف من النقاد مجلبة للعار . إن نقادنا متطهرون[٢] لا يريدون مباشرة أى عمل يربطهم بالعالم الحقيقى ما عدا الأكل والشرب . وبما أن من المحترم الذى لا مفر منه أن نعيش على صلة بأشباهنا ، فقد آثروا صلتهم بأشباههم فى العالم الآخر . وإن أشد ما يثير حماستهم لهى المسائل المدروسة ، والمعارك المفروغ منها ، والقصص المعروفة خواتمها . وهم لا يقامرون قط على مالا يوقنون بنتيجته . وبما أن التاريخ قد رسم لهم نهجهم ، ومادامت قد انتهت تلك الموضوعات التى كانت تثير الرهبة أو السخط لدى من يقرءون لهم من المؤلفين ، وحيث قد تجلى بعد قرنين من الزمان وجه الغرور فى المعارك الدامية التى سادت القديم ، فحسبهم إذ سحر الإيقاع فى الجمل المسجوعة . وهكذا تجرى الأمور فى نظرهم كأنما الأدب كله ليس سوى أنواع من الثرثرة والترادف ، وكأنما على كل ناثر جديد أن يخترع طريقة جديدة ليتحدث فى غير غاية .

أو يكون الكلام عن النماذج العليا وعن « طبيعة الإنسان » لغواً لاغاية له ؟ لقد تذبذب إدراك نقادنا من فكرة إلى أخرى . ولكنهم ، طبعاً ، فى كل أفكارهم مخطئون . فقد قصد كبار الكتاب فى أدبهم إلى الهدم أو البناء أو إقامة الحجة . ولكن لم نعد نعى ما قدموه من براهين ، إذ لا يثير اهتمامنا بحال ما كان يهمهم البرهنة عليه من أمور . فما كانوا يشهرون به من نقائص ليست بنقائصنا اليوم ، على حين هناك نقائص أخرى تثير حفيظتنا الآن لم تخطر لهم ببال . وقد كذب التاريخ بعض نبؤاتهم ، وما صدق منها صار حقائق منذ أمد بعيد ، بحيث نسينا التاريخ بعض نبؤاتهم ، وما صدق منها صار حقائق منذ أمد بعيد ، بحيث نسينا أن هذه النبؤات كانت ، فى وقت ما ، من دلائل عبقريتهم . وقد ماتت

---

(١) Malraux كاتب فرنسى معاصر ، ولد عام ١٩٠١ ، لا يهتم فى قصصه بالتحليل النفسى ولا بتصوير الشخصيات الأدبية قدر اهتمامه بتصوير الحدث فى صلاته المعقدة بالمجتمع وقضاياه الإنسانية والفكرية . ومن أشهر قصصه : Les Conquerants وموقف الإنسان Condition Humaine(١٩٣٣) وموضوعهما الشيوعية فى الصين ، ثم قصة : الأمل (١٩٣٧) فى الحرب الأهلية فى أسبانيا عام ١٩٣٦ (وقد اشترك فيها المؤلف) ثم عصر السخرية : Le Temps du Mepris(١٩٣٥ ، وكتابه « علم نفس الفن » Psychologie de l'Art(١٩٤٨ — ١٩٥٠) — فى ثلاثة مجلدات يتناول فيها أسس الفن خلال العصور المختلفة — يعد من أهم الكتب الحديثة فى موضوعه .

(٢) السخرية واضحة ، ويقصد المؤلف أنهم متطهرون من كل ما هو اجتماعى أو إنسانى ، اعتقاداً منهم أن اهتمام الأدب بالمجتمع والقضايا الإنسانية تدنيس له . والمتطهرون Cathares أيضاً مذهب دينى إلحادى يغالى فى الفضائل ، انتشر فى فرنسا فى القرن الثانى عشر الميلادى ، وشهر عليه البابا حرباً هزم فيها هؤلاء الخارجين عليه فى أوائل القرن الثالث عشر الميلادى .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

بعض أفكارهم موتاً تاماً ، وانتشر بعضها الآخر بين أجناس البشر بحيث نعده الآن من الدروب المطروقة . ونتج عن كل هذا أن فقدت خير الحجج لهؤلاء المؤلفين ما كان لها من أثر . وإنما نعجب بها لما يسودها من حسن ترتيب وقوة تعبير . وما براعة عرضها وإيجازها فى نظرنا إلا حلية وتأنق فى هندسة الألفاظ ، وهو أمر لا يمس الناحية العملية فى شئ . فما أشبهه بغيره من المظاهر الهندسية فى التأليف ، مثل أنواع اللحن المتواردة على موضوع واحد عند « باخ »[١] ، ومثل الزخارف العربية فى قصر الحمراء .

وتهز مشاعرنا هزاً قويا هذه المظاهر الهندسية العاطفية ، على حين لا تبلغ حججها درجة إقناعنا ، وبالأحرى لا يحركنا فيها سوى التمثيل العاطفى. فقد بقيت الأفكار فيها — على الرغم من خلوقة جدتها على مر العصور — عناصر مقاومة جزئية لمخلوق من لحم ودم . فمن وراء حجج العقل التى ذوت قيمتها نقف على حجج القلب ، ونرى الفضائل والرذائل ، وندرك مدى ذلك الجهد الهائل الذى يعانيه الأحياء ، فالكاتب « ساد »[٢] يبذل جهده كله ليستميلنا إليه ، ولا يبلغ غايته إلا بانغماسه فى المناقص ، فليس هو سوى روح تآكلت بمرض جميل ، فما أشبهه بصدفة لؤلؤية . ورسالة « روسو »[٣] فى المسرح لم تصرف إنساناً عن الذهاب إليه ، لكننا نتذوق أدبه اللاذع فى بغضه للفن المسرحى . وهكذا تكمل متعتنا على قدر براعتنا فى التحليل النفسى[٤] . فنستطيع أن نشرح « العقد الاجتماعى »[٥] بأنه

---

(١) Bach (Jean- Sébastien)موسيقار ألمانى ، من أسرة ألمانية مشهورة بالموسيقى ، وألحانه الدينية تنم عن عبقرية فى غناها وانسجامها .

(٢) Sade كاتب فرنسى متمرد معروف بقصصه المصورة للرذائل ، ووراء نزعاته المادية ثورة ميتافيزيقية (١٧٤٠ — ١٨١٤) .

(٣) عنوان رسالة « روسو » هو : رسالة فى المسرح Lettre sur les Spectacles نشرها روسو عام ١٧٥٨ يرد فيها على دعوة « دالمبير » D'alembert إلى إنشاء مسرح للملهاة فى « جنيف » . وفى الرسالة يرمى « روسو » أن الملهاة المسرحية تسخر من الفضيلة ، وتنقل صورة من المدينة للناس فيها معالم المفاسد الفاتنة المغرية ، على أن المآسى المسرحية نفسها تشعل نيران العواطف وتغرى بالرذيلة . وآراء « روسو » هذه تتفق وعقيدته فى فضائل الرجل الفطرى الذى يفسد كلما تحضر .

(٤) يرى الوجوديون أن عماد النقد لا يكون فى الكشف عن النواحى النفسية فى أدبه ، من حيث إنه مرآة العالم اللاشعور ، أو من حيث النواحى الذاتية المحضة . ولا عبرة عندهم باللاشعور إلا عندما ينعكس أثره واضحاً فى أهداف الكاتب حين يحرص الكاتب على تصويرها عن وعى منه ، وهذا الجانب المقصود من الكاتب فى تصوير أهدافه هو مدار النقد ، وهو مجال الأدب الالتزامى . انظر التحليل النفسى عند الوجوديين وأثره فى الفن للمؤلف فى كتابه : « الوجود والعدم » الفصل الثانى من الباب الرابع :

L'Etre et le Néant, IV Partie, chap. 2 Contrat Social

(٥) Contrat Social أو العقد الاجتماعى ، وكان يسمى : «إنجيل الثورة» أى الثورة الفرنسية الكبرى ،=

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وليد مركب نقص كالذى كان عند أوديب . ورو « روح القوانين »[١] بمركب النقص عند مؤلفه . أى أننا نتمتع متعة لا حد لها بما هو معلوم من الفضل الذى يمتاز به كلاب الأحياء على آساد الموتى . وعندما كتاب بهذا النحو على أفكار ينتشى لها القارئ على حين ليس بها إلا مظاهر حجج لا تلبث أن تتماع تحت الاختبار لكيلا يبقى منها إلا ما به تخفق القلوب ، وعندما يختلف اختلافاً جوهريا ما يستنبط من الكتاب من معلومات عما قصد إليه مؤلفه فيه ، حينذاك يسمون هذا الكتاب « رسالة » . فروسو أبو الثورة الفرنسية و « جوبينو »[٢] صاحب الدعوة إلى تفاضل الأجناس الإنسانية ، كلاهما أتحفنا برسالة استمالت إليها القلوب على سواء . فلو كانا على قيد الحياة لكان على الناقد أن يفضل أحدهما على الآخر ، فيحب أحدهما ويبغض الثانى . ولكن الذى يجمع بينهما لديه الآن أنهما كليهما قد ارتكبا خطأ واحداً عميقاً مستطاباً : ذلك أنهما ماتا . وفى هذه الحدود يوصى أمثال هذا الناقد المعاصرين من الكتاب أن يؤدوا رسالتهم ، وذلك لأن يقتصروا طواعية واختياراً على التعبير غير الاختيارى عن ذات أنفسهم . وهذا التعبير غير اختيارى . لأن الموتى من

= نشره « روسو » عام ١٧٦٢ . وفيه يرد على من يبنى الحكم فى الدولة على أساس الحق الإلهى أو على القوة ، وهو يبنيه على عقد أصلى قبله كل فرد من المجموعة عن اختيار ، والتزم فيه كل فرد تجاه المجموع التزاماً متبادلا على التساوى ، لا ميزة فيه لأحد . وبهذا العقد الاختيارى الذى يضمن فيه كل فرد حرية الآخرين تتكون ماسماه « روسو » : الإرادة العامة المبنية على كل فرد فى ظل الوحدة السياسية ، وهذه الإرادة العامة هى مصدر قوة الحكم . وليس فيها استبداد من فرد ، ولا سيادة فيها للمصالح الفردية . وقد جعل « روسو » أساس الحكم هذه الإرادة العامة ، وهو أساس « مشروع لأن دعامته العقد الاجتماعى ، وعادل لأنه قائم على المساواة ، ونافع لأنه لا يمكن أن يكون له موضوع سوى الخير العام . ومتين لان له ضماناً فى قوة الإرادة العامة التى لا يطيع الفرد بها فرداً آخر ، ولكنه يطيع إرادته الخاصة » . وقد كان الكاتب ثورة سياسية ذات أثر فى العالم أجمع . وفى مقدمة « العقد الاجتماعى » يذكر « روسو » أنه يبحث فى نظم الحكم وهو ليس من رجال الحكم لأنه لو كان كذلك لم تكن به حاجة إلى الكلام عن النظم ، لأن مجاله فى هذه الحالة يكون مقصوراً على العمل على تنفيذ هذه النظم . وربما كان فى هذا المعنى الأخير أساس العقدة النفسية التى يشير « سارتر » إليها ساحراً .

(١) L'Esprit des Lois أو « روح القوانين » ألفه « مونتيسكيو » (١٦٨٩ — ١٧٥٥) ويتبين هدف المؤلف من كتابه بذكر عنوانه كاملا : « روح القوانين ، أو ما يجب أن يكون للقوانين من علاقة مع نظام كل حكومة ، ومع العادات والتقاليد ، ومع حال الإقليم ، والدين ، والتجارة » . وعلى الرغم من أن المؤلف تقليدى فى اتجاهاته بعامة ، قد أقر مبادئ حديثة فى التشريع ، منها مسئولية المشرع ، ومنها التسامح الدينى ، ومنها الحريات العامة ، ثم تشهيره بتشريع تجارة الرقيق .

(٢) Gobineau كاتب وسياسى فرنسى (١٨٢٦ — ١٨٨٢ م) مؤلف كتاب : « رسالة فى تفاضل الأجناس الإنسانية » Essai sur l'Inègalitè des Races Humaines ، وقد أثرت فى دعاة الاعتراز بالجنس ، وبخاصة من الألمان .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

مونتيني »[١] إلى « رامبو » قد صوروا لنا أنفسهم من دون ما قصد . وعن غير طريق معهود . فعلى المعاصرين من الكتاب - فى نظر هؤلاء النقاد - أن يجعلوا من هذا الفضل الذى أتحفنا به عن غير قصد هؤلاء السابقون - غايتهم الأولى التى يهدفون إليها . وهم لا يتطلبون من الكتاب أن يفضى إلينا باعترافات لم تصقل . ولا أن يطلقوا لأنفسهم العنان فى هتك الأستار عن جميع مشاعرهم على طريقة الرومانتيكيين . وحيث إنا نجد متعة فى كشف القناع عن حيل « شاتوبريان »[٢] و« روسو » . وفى مفاجأتهما فى المواطن المستسرة حيث يلعبان دورهما على الجمهور . وفى تمييز الدواعى الخاصة فى قضاياهما العالية . فعلى المحدثين . إذن . أن يقصدوا فى كتابتهم إلى إناحة مثل هذه المتعة لنا فليسوقوا أقيستهم . ولينفوا وليثبتوا الحجج . أو يضلوها . ولكن على ألا يكون ما يدافعون عنه من دعاوى سوى غاية ظاهرة لخطابهم . أما الغاية الحق فهى الإفضاء بذات أنفسهم إفضاء غير مقصود . وعليهم أن يجردوا أنفسهم أولا من أسلحة حججهم . على نحو ما فعل الزمن بالكتاب الكلاسيكيين . وعليهم أن يسوقوها فى موضوعات لا تهم أحدا بعينه أو فى حقائق جد عامة[٣] . حتى يكون القراء مقتنعين بها سلفاً .. وأما عن الأفكار فعليهم أن يضفوا عليها مظهراً من العمق . لكنه ليس إلا مظهراً فحسب . وأن يصوغوها بحيث تتضح وضوحاً بما يكتنفها من أحداث : كطفولة بائسة . وكصراع الطبقات . وكالحب غير المشروع . ولا ينبغى أن يتوغلوا جادين فى ميدان التفكير . فالفكرة تطمس جانب الإنسان . على حين الإنسان وحده هو موضوع اهتمامنا هنا . إن دمعة خالصة من الدموع ليست من الجمال فى شئ . بل هى مثار ضيق . والإمعان فى سوق الحجج مثار ضيق

---

(١) Montaigne كاتب أخلاق فرنسى (١٥٣٣ - ١٥٩٢) مؤلف « الرسائل » وفيها يحاول فى خواطره الفلسفية أن يرسم بنفسه هو من ثنايا تناقضه فى طبيعته مع نفسه ، وفيها يكشف عن ضعف الإنسان عن معرفة الحقيقة والاهتداء إلى العدالة ، ولكن دون أن يذهب إلى التشاؤم . وعنده أن من الحياة يجب أن يبنى على الحكمة الرشيدة التى يستوحيها المرء من الذوق السليم وروح التسامح .

(٢) الكاتب الفرنسى الرومانتيكى الشهير (١٧٦٨ - ١٨٤٨) . ووجه إشارة المؤلف إليه وإلى « روسو » أن الرومانتيكيين هما أنهما يرسمان أنفسهما فى الصور والمواقف العاطفيه التى يصورانها شعوريا ولا شعورياً فى أدبهما والكشف عن ذلك هو مهم مدرسة التحليل النفسية التى يعيبها هنا المؤلف .

(٣) لا يؤمن الوجوديون بجدوى الحديث عن الأفكار العامه ، فالعدل فى ذاته معنى عام مجرد . وباسمه قد ترتكب الظلم ، ولكن العدل ينصح حقاً فى موقف معين خاص ، وكذلك الحرية ، والوطنية . ولهذا يعود الكتاب أن يتحدوا موقفا خاصا من مسائل أمتهم أو مشكلات العالم . وسيزداد هذا المعنى وضوحاً فى كلام المؤلف فى الفصلين الثالث والرابع من هذا الكتاب .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

كذلك كما رأى ذلك « ستاندال »[١] وطريق القصد فى نظرهم إنما يكون بسوق الحجج بحيث تكمن من ورائها الدموع . فالأقيسة تنتزع من الدموع ما فيها من ابتذال . وكذا الدموع – بما توحى به من منشئها العاطفى – تنزع من الأقيسة مافيها من تطاول . وبذا لا يبلغ تأثرنا مداه . كما لا نصل بوجه إلى درجة الاقتناع . ونستطيع أن نستسلم آمنين لتلك اللذة المعتدلة التى نجدها . كما هو معلوم . فى تأملنا لكل عمل فنى وهكذا يريدون أن يكون « الأدب الحق » و « الأدب الخالص » ذاتية تتجلى فى صنوف من الموضوعية . وحديثنا لطف وحسن وضعه حتى تساوى والصمت . وفكرة هى فى نفسها جدال دائم . وعقلا ليس سوى قناع للجنون . وشيئاً خالداً تتوهمه الأفهام فى لحظة عابرة من لحظات التاريخ . ولحظة تاريخية تحتوى بما عمرت به جوانبها الخبيئة من معان – على نموذج الإنسان الخالد . وتعليما خالد القيمة صادراً عن غير إرادة واعية ممن تصدوا لهذا النوع من التعليم .

والرسالة التى يريدون الكاتب على أدائها – كما يتضح مما أسلفنا من شرح – هى روح صارت شيئا من الأشياء . روح ! وماذا نصنع بتلك الروح ؟ نتأملها على بعد فى هيبة . ولم تجر العادة لإنسان يعرض روحه على المجتمع بدون دواع قاهرة . ولا تسمح التقاليد إلا فى بعض الحالات لبعض الناس بوضع أرواحهم تحت تصرف الجمهور ليستطيع الناشئة أن يبحثوا عنها لأنفسهم . وعلى هذا النحو يرى كثير من الناس اليوم أن الأعمال العقلية أرواح جوالة تقتنى بثمن ضئيل . فمنها روح الشيخ الطيب « مونتينى » . ومنها روح « لافونتين »[٢] . ومنها روح « چان چاك »[٣] . ومنها روح « چان پول »[٤] ومنها روح « چيرار »[٥] الممتعة . والفن الأدبى هو اسم مجموع الأعمال التى تجعل هذه الأرواح طيعة

(١) Stendhal كاتب وناقد فرنسى (١٧٨٣ - ١٨٤٢ م) ذو ذوق رومانتيكى ، يحلل شخصياته الأدبية عن طريق عاطفى ساخر أحيانا . وإلى جانب قصصه ألف كتاب : « راسين وشكسبير » .

(٢) La Fontaine (١٦٢١ – ١٦٩٥) شاعر كلاسيكى فرنسى ، مشهور بقصصه على لسان الحيوان ، وقد صور فيها مختلف المشاعر والمواقف فى دقة ولطف وسخرية جعلت هذا الجنس الأدبى يرتقى فى إنتاجه إلى أقصى ما قدر له من كمال ، وقد قام بعض النقاد الفرنسيين بدراسة نفسية « لافونتين » من قصصه على لسان الحيوان .

(٣) يقصد چان چاك روسو . وقد سبقت الإشارة إليه فى هامش ص ٣١ – ٣٢ من هذا الفصل .

(٤) Jean Paul كاتب رومانتيكى ألمانى (١٧٦٣ – ١٨٢٥) . وقد حاول فى إنتاجه الأدبى أن يعبر عن أدق خلجات النفس فى منطقة اللاشعور ، وقد شرحنا كثيرًا من تجاربه النفسية وفلسفته واستشهدنا بالنصوص الأدبية فى كتابنا « الرومانتيكية » .

(٥) جيرار دى نرفال (١٨٠٨ – ١٨٥٥) كاتب وشاعر وقاص رومانتيكى ، وفى شعره وقصصه كان يعبر عن هواجسه وأوهامه فى أسلوب واضح يكشف عن صفاء ذهن ، حتى قال عنه تيوفيل جوتييه : « إنه العقل الذى يملى عليه الجنون ما يكتبه من ذكريات » . ومن قصصه « سيلفى » و « أورليا » وبهما احتفل السرياليون ، إذ فيهما تتدفق الأحلام فى مجال الواقع ، وتمحى الحدود بين المنطقتين . انظر الهامش اللاحق .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

مسالمة . وبعد الدبغ والتنقية وإجراء العمليات الكيماوية تصبح تلك الكتب فرصة للطالبين يكرسون فيها بضع لحظات من حياتهم التى ينفقونها جميعاً فى المشاغل الخارجية ، لكى يجنوا ثمرات الرجوع إلى ذات أنفسهم . ومجال الانتفاع بها مأمون لا خطر فيه : فمنذا الذى يظن أن « مونتينى » جاد فى شكه فى رسائله مادام قد أخذته رعدة الخوف حين عاش الطاعون بمدينة « بورد » ؟ ومنذا الذى يثق فى صدق عاطفة « روسو » الإنسانية مادام قد وضع أولاده فى ملاجئ ؟ ومنذا الذى يحفل بحرية الخواطر الغريبة فى كتاب « سيلفى »[١] ، مادام جيرار دى نرفال كان مجنوناً ؟ وفوق هذا فالناقد المهنى يصل بين هذه الأشخاص بمحاورات حامية الوطيس يعلمنا بها أن الفكرة الفرنسية محادثة موصلة بين « باسكال »[٢] و« مونتينى » . وهو لا يقصد من هذا إلى بعث « باسكال » و« مونتينى » إلى الحياة من جديد ، بل إلى أن يصير الأحياء أمثال « مالرو » و« جيد »[٣] إلى عالم فناء لا بعث لهم منه . وحين تتابع المتناقضات فى الحياة الكاتب ومؤلفاته فتجعلها كليهما غير ذات جدوى ، وعندما تتمخض رسالة الكاتب – على هذا النحو فى عمقها المزعوم الذى لا يتوصل إلى مداه – عن هذه الحقائق المعروفة . « أن الإنسان ليس بطيب ولا بشرير » وأن « الحياة الإنسانية مليئة بالآلام » ، وأن « العبقرية ليست إلا مصابرة طويلة » ، حينذاك تكون قد نيلت الغاية القصوى فى نظرهم من هذا العمل المشئوم ؛ ويستطيع القارئ أن يصيح هادئ النفس وهو يلقى بكتابه : « ليس كل هذا سوى أدب » .

---

(١) عنوان قصة لجيراردى نرفال ، نشرت فى مجموعة قصص قصيرة ومقطوعات شعرية Sonnetsوموضوع قصة « سيلفى » هو حب جيرار لأورليا الممثلة ، وهو حب لم يستطع أن يبوح به لها ، وتدور أحداث هذا الحب فى أحلام يقظة تتراءى فيها الأشخاص كالأطياف ، وينتهى بزواج « أورليا » من آخر ، وسلو « جيرار » عنها قبيل موته فى الفترة التى كان قد انتابه فيها الجنون ، ولكنه كان يختار لحظات إفاقته منه . ثم كتب قصة « أورليا » وهى تكملة وتفصيل لقصة « سيلفى » ، وفيها يختلط الحلم بالحقيقة ، مما اتخذه السيرياليون أساس مذهبهم ، وقد لخصت القصة الأخيرة وأشرت إلى مغزاها فى فلسفة الأحلام عند الرومانتيكيين انظر كتابى « الرومانتيكية » .

(٢) Pascal(١٦٢٣ – ١٦٦٢) العالم الفرنسى والفيلسوف الشهير الذى سبق أن قلنا إنه هاجم اليسوعيين فى رسائله . وقد نبه قومه إلى دراسة الرذائل والمفاسد التى تثقل النفس الإنسانية ، وكان من أكبر دعاة الخلق عن طريق الدين المسيحى . وقد نبه إلى مبدأ النسبية فى الأخلاق والعادات ، ولهذه وجوه شبه عامة بينه وبين « مونتينى » كما هو فى رسائله وسترى أن بعض أفكار « باسكال » قد حبذها الوجوديون .

(٣) وقد كان أندريه جيد حياً حين كتب « سارتر » كتابه الذى نترجمه ، وكان أندريه جيد فى كل ما كتب يبحث دائماً عن السعادة والحقيقة من حيث هى ، محتقرا المزاعم الخلقية . قاصدا وسيتحدث « سارتر » عنه فى أدبه فى الفصل الرابع من هذا الكتاب .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ولكن بما أنا نرى فى الإنتاج الأدبى مشروعاً من مشروعات الخلق ، وبما أن الكتاب يحيون قبل أن يموتوا ، وحيث إنا نعتقد أن علينا أن نكون على صواب ما استطعنا فى كتبنا ، وأنه حتى لو خطأتنا الأجيال المقبلة ، فليس ذلك سبباً لكى نضلل نحن منذ الآن أنفسنا ، وبما أنا نعتقد أن على الكاتب أن يكون « التزامياً » فى كل ما يكتب ، وأن يربأ بنفسه عن أن يلعب دوراً سلبياً مسفاً بعرضه مساوئه ووجوه شقائه ومظاهر ضعفه ، بل عليه أن يتمثل إرادة حازمة تشق طريقها إلى النجاح عن قصد ، على نحو ما عليه كل إنسان فى الحياة من أنه فى نفسه محاولة ، على حدة ، من محاولات الوجود ؛ إذن فعلينا — نتيجة لهذا كله — أن نعالج من جديد هذا الموضوع متسائلين : لماذا نكتب ؟

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

تعليقات على الفصل الأول
ما الكتابة

[١] بصفة عامة على الأقل . ووجه الخطأ والعظمة لدى الرسام باول كليه Klee ينحصر فى محاولته أن يكون رسمه موضوعاً وعلامة ذات دلالة فى وقت معاً .

[٢] أعبر هنا بكلمة « خلق » لا بكلمة « محاكاة » وهذا كاف للقضاء على الخلط الذى وقع فيه شارل إتين Ch. Etienne ، وواضح أنه لم يفهم شيئاً مما كتبت ، وأنه فى جداله يصارع أطياقاً من خلق أوهامه

[٣] قد ذكر هذا المثل باتاى Bataille فى كتابه : التجربة الباطنية :
L'Expérience Interieure

[٤] اذكر هنا بعض شروح موجزة لمن يريدون معرفة شئ عن أصل هذا التصرف حيال اللغة .

الأصل فى الشعر أن يخلق من الإنسان أسطورة[١] ، فى حين يرسم النثر صورته[٢] فالعمل الإنسانى الذى تسيطر عليه الحاجة وتوجهه المنفعة ليس فى أحد معانيه سوى وسيلة ، فهو يمضى غير مدرك فى نفسه ، إذ العبرة بنتيجة : إذا مددت يدى لآخذ القلم ، فليس عندى غير وعى عابر ومهم بحركتى ، والشئ الذى أرى هو القلم فالمرء فى صلته بعالمه تستليه الغايات . والشعر يعكس هذه الصله ، إذ يصبح العالم – بما فيه من أشياء – غير جوهرى ، بل نعلة للعمل الذى هو غاية فى نفسه . فها هى ذى الكأس لكى تميس الغادة الهيفاء فى حركتها الرشيقة فتملؤها . وحرب طروادة وسيلة لتصوير أخيل وهكتور فى صراع الأبطال . وإذا أسدل الستار على الغاية من العمل ، فتجرد منها ، صار فى نفسه حركة من حركات البطولة أو من حركات الرقص . على أنه مهما يكن من انصراف الشاعر عن الاهتمام بالغايات فى محاولاته ، فانه بقى حتى القرن التاسع عشر فى وفاق مع المجتمع فى جملته ، فمع أنه لم يستخدم اللغة فى الغرض الذى قصد إليه النثر ، قد أولى هذا الغرض ثقته ، شأنه فى ذلك شأن الناثر .

---

(١) كما فى أسطورة البطولة فى الملاحم ، كما سيذكر المؤلف بعد قليل .

(٢) فى القصة فى معناها الحديث ، وفى المسرحية ، إذ الغاية الكشف عن جوانب الحياة والواقع والموقف .. من وراء محاكاة الواقع فى صورة من صوره . فالنثر فى جوهره نفعى ، فى معنى النفع الاجتماعى .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وعندما نشأ المجتمع البرجوازى ، كون الشعراء والكتاب جهة واحدة للأشهاد على أن هذا المجتمع غير صالح للبقاء . وبقى عمل الشاعر محصوراً دائماً فى خلق أسطورة الإنسان ، ولكنه انتقل من تصوير عجائب عالم الطبيعة إلى عجائب تلاشت أمامها قوى الإنسان الذى كان يأمل أن توصله هذه القوى إلى السعادة . فالإنسان فى تلك الأسطورة هو دائماً الغاية المطلقة . ولكن الشاعر – بنجاحه فى محاولته – قد غاص فى وهطة مجتمع نفعى . فالباحث الأول لعمله – ذلك الباعث الذى أجاز العبور به إلى عالم الأسطورة ليس هو ، إذن النجاح بل لإخفاق . وحين يقف الإخفاق وحده حائلا بينه وبين مشروعاته التى لا حصر لها ارتد إلى ذات نفسه صافى الدخيلة . وظل العالم غير جوهرى لديه ، ولكنه ظل أمامه فى الوقت نفسه تعلة للإخفاق .

والغاية من الشئ هى إحالة الإنسان إلى ذاته بسد الطريق أمامه . على أنه ليس القصد هو التحكم فى إقحام الإخفاق والدمار فى مجرى حوادث العالم ، بل الأحرى أنه لم يعد يستوقفه من حوادث العالم سواهما . كل محاولة إنسانية ذات وجهين : نجاح وإخفاق فى وقت معاً . وليس المنطق – فى صورة الديالكتية – كافياً للتفكير فى المحاولة ، بل يجب أن تكون ألفاظ اللغة وآفاق العقول على قدر عظيم من المرونة والسعة . سأحاول يوماً أن أصف حقيقة ذلك الشئ العجيب – ألا وهو التاريخ – لأبين أنه ليس « ذاتياً » وليس على وجه الدقة « موضوعياً » . فمنطقه يعارضه وينفذ فيه وينال منه شئ مضاد للديالكتية مع ذلك ديالكتياً . بل يرى الرجل العملى أحد الوجهين ، ويرى الشاعر الآخر عندما تتحطم الآلات وتصير غير صالحة ، وعندما تخفق المشروعات ، ويضل الجهد ، حينذاك يظهر العالم ذا طراوة رهيبة ساذجة كطراوة الطفولة ، لاسند له ولا معالم . ويكتسب أقصى ما يتصور له من حقيقة ، لأنه قاهر هدام للإنسان ، وكما أن العمل فى كل حالاته يدعو إلى التعميم ، فإن الإخفاق يرد إلى الأشياء حقيقتها[1] الفردية . ولكن إذا قبلنا الأمر على وجهه الآخر وجدنا – كما هو متوقع – أن الإخفاق بوصفه غاية نهائية هو مماراة لهذا العالم وتملك له فى وقت معاً : مماراة ، لأن الإنسان أسمى مما يقهره ، فهو لا يجادل فى الأشياء ناظراً إلى الحدود الضيقة لحقيقتها كما يفعل المهندس والقائد ، ولكنه – على العكس من ذلك – يجادل فيها فى أوسع ما يتصور لحقيقتها من حدود ، وهى حدود وجوده المقهور . فالإنسان

(١) لأن الإخفاق يحملنا على معرفة خصائص الأشياء وما تنفرد به عما سواها ، فى حين نظل – فى حالات النجاح ، وفى الأحوال العادية للحياة – غير عابئين بهذه الخصائص . فكثافة الأشياء وتوعدها لنا ، وتعويقها لما نريد ، كفيلة بتنبيهنا إلى مالها من خصائص . وذلك كله رهين بالجهد المبذول للتغلب على العقبات . وبدونه تتشابه الأشياء ، كما يتشابه الناس فلا ندرك سوى الحقائق العامة الكلية المضللة فى فهمها حق الفهم .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

بمثابة تأنيب فى ضمير العالم . والإخفاق أيضا تملك . لأن العالم حين لم يعد أداة نجاح صار آله إخفاق . وتنفذ إلى جوانبه – والحالة هذه – غائبة غامضة ، هى مقياس يفيد فى تقويمه ، فيه من الإنسان بقدر ما فيه من عداوة للإنسان . وبذا يتحول الإخفاق نفسه إلى نجاة . وليس ذلك لأنه يفتح أمامنا أبواب عالم آخر ، بل لأنه فى نفسه يترجح[1] ويتحول فمثلا تنبعث اللغة الشعرية من أنقاض النثر . فإذا صح أن الكلام خيانة بالإضافة إلى المعانى ، وكان نقل المعانى إلى الآخرين مستحيلا ، فكل كلمة ، إذن ، تستر مدلولها[2] الفردى ، وتصبح بذلك وسيلة إخفاق لنا وأداة إخفاء لما لا يمكن التعبير عنه وليس معنى ذلك أنه يوجد شئ آخر غير الكلمات لنقل المعانى ، ولكن بما أن النقل قد أخفق فى النثر ، إذن فقد صار معنى كل كلمة هو الشئ الخالص الذى يتعذر إيصاله إلى الآخرين . وهكذا يصبح الإخفاق فى التعبير إيحاء بالمعانى المتعذر نقلها . وإذا عوق مشروع استخدام الكلمات اتسع المجال للإدراك النزيه للكلمات . ونجد وصف محاولتنا هذه فى الصفحة السادسة[3] عشرة من الصفحات التى قدمنا بها لهذه الدراسة . ويزيد الأمر وضوحاً إذا نظرنا نظرة أعم إلى تقويم الإخفاق تقويماً مطلقاً ، وهو ما يبدو لى الأصل فى مسلك الشعر المعاصر ويلاحظ كذلك أن هذا اللون من الاختيار يعطى الشاعر وظيفة محددة فى المجتمع . ففى المجتمع الموحد الاتجاه أو الدينى ، تقوم الدولة بستر هذا الإخفاق أو يتولى الدينى التعويض عنه . أما المجتمع الأقل توحداً فى الاتجاه والأوغل فى فصله بين الدين وأمور الحياة – كما هى الحال فى ديمقراطيتنا المعاصرة – فإن على الشعر أن يسترد هذا الإخفاق فشأن الشعر شأن من يربح

---

(١) وذلك أن الإخفاق يحملنا على تقويم هذا العالم على أساس معادل جديد .

(٢) لأن الكلمات فى ذاتها عامة تخفى الجانب الفردى للأشياء . فمثلا إذا سميت الكوب فقد اختفت خصائصها الفردية ، وكذلك الشجرة ، أو العضو من أعضاء فرقة قد يصير مجرد رقم ، فيقال اللاعب رقم كذا مثلا ..

(٣) قدم المؤلف لهذه الدراسة التى نترجمها بمقدمة عنوانها : تأميم الأدب ، ولم نترجمها لأنها لا تدخل فى دراسة « ما الأدب ؟ » التى اقتصرنا على نقلها . وقد سبق أن ترجمت هذه المقالة فى مجلة الكاتب المصرى – وفى الصفحة التى يشير المؤلف إليها يذكر أن الأدب الذى يدعو إليه لا يصف المبادئ المطلقة مجردة عن مواقف العصر الإنسانى ، يوصف الخير فى ذاته أو الوطنية أو الحرية فى معانيها المطلقة مثلا ، بل يصفها مرتبطة بموقف وطنه وعصره . لأنها فى حالة تجديدها هزيلة لا تؤثر . ولكنها إذا تخصصت بموقف ظهرت فرديتها ، وبأن أعداء هذه المبادئ من أصدقائها بياناً لا لبس فيه (فإذا تحدثنا مثلا عن إنصاف المظلوم مبدأ عاما لم ينكر ذلك أحد ، فى حين لو خصصناه بانصاف أهل فلسطين المشردين تكشف الموقف عن أعداء الإنسانية الحقيقيين ، وتميزوا عن أصدقائها ..) فالجرى وراء المبادىء مجردة عن العصر – تعللا بالخلود – وهو يبعد الأدب عن وظيفته الاجتماعية والإنسانية التى يجب ألا يتخلى عنها على مر العصور . وفى ذلك يتجلى وعى العصر ، ووعى الإنسان بحقيقته فى عصره نفسه ، وتتوافر للأدب وظيفته الاجتماعية الحق .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

بسبب خسرانه . والشاعر الحق من يختار الخسارة حتى الموت ابتغاء الربح . وأكرر أنى إنما أتحدث هنا عن الشعر المعاصر . ففى التاريخ أشكال أخرى من الشعر لا يدخل فى موضوعى شرح صلاتها بشعرنا . فإذا كان لابد لنا أن نتحدث عن التزام الشاعر ، فإننا نقول : إن الشاعر يخسر بوصفه إنسانا ويكسب بوصفه شاعراً . وهذا هو سر ضياعه ، وسر اللعنة [١] التى يحمل دائماً طابعها ، والتى يعزوها دائماً إلى تدخل ظروف خارجة ، فى حين هى اختياره المحض ، فليست نتيجة لشعره ، ولكنها أصله ومنبعه . فهو على ثقة بالإخفاق التام لسعى الإنسان . وهو يرتب أموره ليخفق فى حياته الخاصة ، كى يتخذ من إخفاقه الخاص — بوصفه فرداً — شاهداً على الإخفاق الإنسانى بعامة . والشاعر يجادل أيضاً ، شأنه فى ذلك — كما سنرى بعد — شأن الناثر ، ولكن الجدال فى النثر يتم باسم نجاح أكبر ، فى حين أنه فى الشعر يتم باسم إخفاق مستور وراء كل نصر .

[٥] من البديهى أن فى كل شعر بعض مظاهر خاصة بالنثر ، أى بعض مظاهر نجاح . والعكس صحيح : فأكثر أنواع النثر جفافاً يحتوى على شئ من الشاعرية ، أى أنواع إخفاق . فليس هناك من ناثر — مهما أوتى من وعى وصفاء ذهن — يستطيع أن يدرك على وجه التحديد كل ما يريد أن يقول . فهو دائماً متجاوز بقوله كل ما يريد أو واقف دونه .

---

(١) « الشعراء الملعونون » أو « العقلية الانحلالية » L'esprit décadent من الصفات التى أطلقت على الشعراء الفرنسيين ما بين أعوام ١٨٨٠ و ١٨٩٠ . والشعراء أنفسهم هم الذين أطلقوها . فقد ألف الشاعر الرمزى فرلين كتاباً بعنوان الشعراء الملعونون Les poétes Maudits عام ١٨٨٤ ، يؤرخ فيه لشعراء اعتقد أن المجتمع هضمهم حقهم ، ويبدو أن هذه الصفة قد أخذها فرلين عن قصيدة : Bénédiction أول قصائد زهور الشر ، ديوان الشاعر « بودلير » . وفيها يصور بودلير الشاعر أداة لما أراد الله به من سوء يقترفه أو يصمه به المجتمع منذ ولادته . وهو ضحية ، ولكنه يريد أن يكون ضحية ، ويجد فى ذلك نوعاً من المتعة يبرر تمرده وشكواه ، ويسلك الضحية مسلك الجحود لنداء الحياة والسعادة والقانون وكتب بودلير نفسه عن الشاعر الأمريكى إدجار ألان بو يقول : « ألا توجد ، إذن ، أرواح مقدسة ، وقفت حياتها على نوع من العبادة ، وقضى عليها أن تسير نحو الموت والمجد عن طريق تدمير نفسها ؟ » . وبينما كان يرى شعراء الرومانتيكية — مثل « هوجو » و « فينى » — فى الشاعر نبى العصور الحديثة ، يتقدم ركب الإنسانية ، إذا بودلير — والرمزيون بعده — يرون الشاعر ضحية ، وأنه غريب عن كل ما يحيط به ، غير قادر على التكيف مع مطالب الحياة من حوله (انظر كذلك قصيدة « الألباتروس » لبودلير) وكان الشعراء الذين أطلقوا على أنفسهم أنهم إنحلاليون هم نواة الرمزية فيما بعد ، ويقول « فرلين » فى قصيدة سونيتا من قصائده : « أمثل الإمبراطورية فى نهاية انحلالها » . وهؤلاء طابعهم العام السام والاشمئزاز من كل ما حولهم ، وفى الوقت نفسه ينفرون من كل تبذل أو إسفاف ويقول فرلين : « كلمة الإنحلاليين decadents تستلزم لدينا أفكاراً صافية دقيقة لمدنية فى أوجهها ، وثقافة أدبية عالية ، وروحاً جديرة بصنوف المتعة المتوثبة ... » وقد وجدوا اللغة عاجزة عن التعبير عن خوالج النفوس المعقدة الرقيقة ، فاخترعوا ألفاظاً وجددوا فى معانى ألفاظ قديمة ، ولجأوا إلى وسائل الإيحاء التى تحدثنا عنها فى كتابنا : النقد الأدبى الحديث ، ثم فى كتابنا : الأدب المقارن .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فكل جملة من جمله بمثابة رهان ومخاطرة يستهدف لها . وكلما حاول الإمعان تفردت الكلمة أمامه بخصائصها . وما من إنسان يستطيع أن ينفذ إلى أسرار كلمة من الكلمات ، كما وضح ذلك پول فاليرى و على هذا تستخدم كل كلمة فى معناها الواضح المصطلح عليه ، وفى الوقت نفسه تستخدم لما لها من جرس تكتسب به أنواعاً من الغموض . وأكاد أقول إنها تستخدم كذلك لهيئتها ، وهذا مما تهتز له مشاعر القارئ أيضاً . ولم نعد — بعد — فى مجال التعبير المصطلح عليه ، بل فى مجال الفيض والصدفة فالوقفات التى تتخلل النثر وقفات شعرية ، إذ هى معالم لحدوده . ولأجل أن أكون واضحاً كل الوضوح ، اقتصرت فى شرحى على الطرفين المتناقضين : حالة النثر الخالص وحالة الشعر الخالص . ومهما يكن من شئ فلا ينبغى أن نستنتج من هذا أنه يمكن الانتقال من الشعر إلى النثر بسلسلة متصلة من أساليب وسط ليست بشعرية ولا بنثرية . فإن الناثر إذا أفرط فى تدليل الكلمات فإن صورة النثر تتحطم ، وتقع فى الفراغ . وإذا تصدى الشاعر للحكاية أو الشرح أو للتعليم ، صار الشعر مدموغاً بطابع النثر ، وخسر دوره فالأمر هنا أمر تراكيب معقدة غير صافية ، بيدأنها محددة .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الفصل الثانى

لماذا نكتب ؟

نقاط الفصل الثانى

[حرية الاختيار قسمة مشتركة بين الكتاب جميعاً ملتزمين وغير ملتزمين . وهى أساس المطالبة بالالتزام - فيما يخص المناظر الطبيعية يظل الشخص لها غير ضرورى فى اكتشافها . بمعنى أنه لا توجدها – أما فى الخلق الفنى فالفنان ضرورى فى الخلق الفنى فالفنان ضرورى بالنسبة له . لأنه هو الذى أنتجه – لا يرى الفنان عمله أبداً غريباً عنه . لأنه مصدره . وليس فيه عنصر مفاجأة له ، لأنه جزء من ذاته . وشأن الفنان فى هذا غير شأن الصانع الذى يعمل على حسب نماذج توضع له – الفنان لا يمكن أن يتجرد من ذاته .

عملية القراءة هى التى يتحقق بها وجود العمل الأدبى – الكاتب لا يقرأ ما يكتبه فى معنى القراءة المقصودة من الخلق الفنى ، لأنه فى قراءته لعمله لا يكتشف جديداً ، وفى القراءة تتحقق موضوعية القارئ وهى التى لا يستطيع أن يحصل عليها الكاتب ، لأنه فى عمله ذاتى دائما - القارئ هو الذى يضفى على العمل الأدبى صفة الوجود المطلق بإنتاجه إياه عن طريق القراءة . وفى هذه القراءة يكتشف القارئ العمل الأدبى كأنه موجود طبيعي . أى أن العمل الأدبى حتمى يفرض على القارئ مقوماته – العمل الأدبى لا يكتشفه القارئ من خلال اللغة وحدها ، بل كذلك من خلال الصمت ومناقشة العبارات – جهد القارئ يعادل جهد المؤلف لدى القارئ هو دور التوجيه لا التحكم أساسه الاعتماد على حرية القارئ وتبادل الثقة بينه وبين الكاتب – رد الؤلف على الفيلسوف « كانت » فى اعتداده بجمال الفن غاية فى ذاته . وقد أوجزت هذه النقاط الهدف الغائى للفن هو بحد نظام العالم ، وهو هدف موكول بعملية القراءة – معنى الطرب الفنى الذى يكتمل به العمل الفنى ، وهو يعوق ، برهة ، دعوة الكاتب المبينه على إثارة العواطف الحرة الكريمة ، لا إثارة الحقد والبلبلة – المعانى الإنسانية المطلقة تتراءى كالأفق من وراء تصوير المواقف الخاصة – الجيدة فى الفن مستحيلة – تعاقد الكاتب والقارئ تعاقداً أساسه الجوهرى الثقة والحرية ونشدان إيقاظ الوعى العالمى ومحو المظالم – فى أعماق فرائض الفن تكمن فرائض الخلق – العمل الأدبى فى جوهره بمثابة شهادة بالثقة فى حرية الناس – تملق عواطف القارئ يذهب بقيمة العمل الأدبى – كل محاولة يقصد بها الكاتب إلى استعباد قرائه خطر يهدد الكاتب فى وجوده الفنى نفسه ..]

لكلٍّ وجهة . فالفن لدى بعض الناس هروب من الواقع ، ولدى بعضهم الآخر وسيلة من وسائل التغلب . ولكن من المستطاع أن يهرب المرء من الواقع بالرهبانية ، أو بالجنون ، أو بالموت ، كما يمكن التغلب بقوة السلاح فلماذا ، إذن ، يختار المرء الكتابة دون غيرها ،

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فيسجل كتابة مظاهر هربه من الحقيقة أو مواطن انتصاره ؟ ذلك أن وراء أهداف المؤلفين المختلفة حرية اختيار مشتركة بينهم هى أعمق وأقرب إلى رسالتهم من تلك الأهداف . وسنحاول هنا توضيح هذه الحرية لنرى ما إذا كان فيها نفسها ما يبرر ما تتطلبه من « التزام » الكاتب .

كل إدراك من إداركاتنا مصحوب بالشعور بأن الحقيقة الإنسانية ذات طبيعة « كاشفة » أى أن بها وحدها يتحقق الوجود ، أو بعبارة أخرى : الانسان هو الوسيلة التى بها تتبدى الأشياء[١] ذلك أن العلاقات بين أجزاء هذا العالم إنما تتكاثر بمثولها فيه فنحن الذين نعقد الصلة بين هذه الشجرة وهذا الجانب من السماء . وبفضلنا تتكشف وحدة المنظر الطبيعى المؤلف من هذا النجم الذى اختفى الواقع منذ آلاف السنين[٢] مع هذا الهلال آن التربيع ، وذلك النهر الأدكن . وسرعة السيارة أو الطائرة هى التى تربطنا بهذه الأرجاء الفسيحة من الأرض . وبكل فعل من أفعالنا يكشف العالم لنا عن وجه جديد . ولكن إذا كنا نحن المكتشفين للعالم ، فإننا نعرف كذلك أننا لسنا له بخالقين فإذا نحن انصرفنا عن منظر من المناظر ، ظل المنظر دون شاهد قابعاً غائصاً فى ظلام المجهول[٣] أى

(١) عند الوجوديين فرق بين كينونة الأشياء ووجود الإنسان . فالأشياء المنفصلة عن الإنسان لا وجود لها عملا إلا بعملية الإدراك ، أى بالعملية العقلية التى يربط المرء فيها بين معرفته وظاهرات هذه الأشياء . والوجود الحق خاص بالإنسان . أما الأشياء فوجودها عملا متوقف على وعى الإنسان لعلاقاته المتعددة بها . أى أنها بمثابة الامتداد لذاته . انظر مثلا : G. Marcel. Journal Mètaphysique p. 15-18

وهذه الفكرة قريبة الشبه بفكرة الفيلسوف الإسلامى محى الدين بن العربى فى أن المدرك هو الذى يوجد الموجودات بتصورها – انظر محيى الدين بن العربى : ذخائر الأعلاق فى شرح ترجمان الأشواق ، طبعة بيروت سنة ١٣١٤ هـ ، مقدمة .

(٢) إنما يضرب « سارتر » النجم الذى اختفى مثلا ليوضح ذاتية المدرك وقيمتها فى وعيه للأشياء ، فمثلا بالنسبة للشمس نحن لا نراها حين تشرق إلا بعد أن يصل ضوؤها إلينا ، ووصول هذا الضوء يستغرق مدة زمنية قدرها ثمانى دقائق وثمانى عشرة ثانية ، أى أنها تظل مشرقة هذه المدة الزمنية دون أن نراها ؛ وكذلك حين تغرب تختفى فى الحقيقة ، ولكنا نظل نراها – وهى مختفية – نفس المدة الزمنية السابقة الكافية لاختفاء ضوئها بعدها . وبما أن بعض النجوم بيننا وبينها مسافة أكبر مما بيننا وبين الشمس ، قد تبلغ هذه المسافة مئات أو آلاف السنين الضوئية ، إذن لو اختفى نجم من هذه النجوم البعيدة ، فإننا نظل نراه آلاف السنين التى لابد منها لاختفاء ضوئه عن عيوننا .

(٣) يرى « سارتر » أن الأشياء ظاهرات تدرك بالنسبة إلى شخص يدركها ؛ ولكنه يحرص فى الوقت نفسه على أن ينبه إلى أن هذه الظاهرات التى بها ندرك الأشياء ، أو الأشياء الماثلة لإدراكنا فى ظاهريات ، لها فى ذاتها وجود مستقل عن الإدراك ، وهو أساس عملية الإدراك ، ويسميه « سارتر » الوجود المتعدى حدود الظاهرة ، أو الوجود المتعالى .

انظر : J. P. Sartre: L'Etre et le Néant, P. 17, 27. .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أنه يظل موجوداً مجهول الوجود . ولن يبلغ الجنون بانسان أن يعتقد أن المنظر فى هذه الحالة يصير معدوماً ، وإنما العدم مصيرنا نحن . وستظل الأرض على حالتها حتى يأتى وعى آخر يوقظها . وهكذا إلى وعينا الذاتى بأننا « مكتشفون » يضاف وعى آخر : هو أننا غير ضروريين بالنسبة إلى الشئ المكتشف .

أحد الدواعى الأساسية للخلق الفنى يتمثل حقاً فى حاجتنا إلى الشعور بأننا ضروريون بالإضافة إلى العالم . فإذا سجلت — فى لوحة مرسومة أو مقالة — ملامح وجه فى منظر اكتشفه من مناظر البحر أو الحقول ، فأحكمت الصلة بين أجزائه ، وأدخلت فيه من النظام ما كان يعوزه ، وفرضت وحدة الفكر على مختلف أجزائه ، فعندى — فى هذه الحالة — وعى بأنى أنتجت هذا المنظر بأجزائه ، أى أنى أحس بأنى ضرورى بالنسبة إلى ما خلقت ، ولكن الشئ الذى خلقته فنياً هو الذى يستعصى على هذه المرة : إذا لا يمكن أن أكتشف وأخلق فى آن[1] فالخلق بمنزلة الشئ غير الحتمى [2] بالنسبة إلى القوة التى خلقته . فمن الواضح ، مبدئياً ، أن الموضوع الذى أنتجه الفنان — حتى لو ظهر فى عيون الآخرين كأنه كامل الخلق — هو لدى منتجه موضوع نظر دائم : يستطيع دائماً أن يغير هذا الخط فى اللوحة ، أو هذه الصبغة ، أو هذه الكلمة ، وبذا لا يفرض الإنتاج نفسه فرضاً على منتجه . وقد سأل رسام مبتدئ أستاذه قائلا « متى أعد اللوحة من لوحات رسمى كاملة ؟ » فأجابه الأستاذ : فى الوقت الذى تستطيع النظر إليها دهشاً قائلاً فى نفسك : أنا الذى فعلت هذا ! ! »

ومعنى هذا أن الفنان لن يصل إلى هذا الوقت أبداً ، لأن هذا يقتضى منه النظر إلى عمله بعينى إنسان آخر لكى يكتشف ما أنتج . وبديهى أن وعينا بما أنتجنا لا يقل كلما زاد وعينا بقوتنا [3] المنتجة . إذا كانت المسألة خاصة بصناعة الخزف أو النجارة ، فنحن نعمل طبقاً لنماذج موضوعة ، حدد الآخرون لنا أستعمالها .

وهذا ما ينطبق عليه « فكرة الناس » الشهيرة فى فلسفة هيدجر ،[4] لأن الآخرين هم

---

(١) أى أن الاكتشاف غير الخلق ، فهما عمليتان ثانيتهما تالية للأولى ، فالاكتشاف إدراك المرء للعلاقات التى تربطه بشىء أو منظر مثلا ؛ وهذه الأشياء أو المناظر مستقلة تفرض نفسها على مكتشفها ؛ على حين عملية الخلق الفنى تستلزم أن يفرض الفنان ذاتيته على ما أنتجه ، وهو حر فى إنتاجه أو تغييره .

(٢) أى أنه لا يفرض نفسه على منتجه ، إذ هو موضع نظر منه ، ومجال تغيير دائم .

(٣) أى أننا لا نرى العمل غريباً عنا وكلما كنا مصدر إنتاجه فى جلمته ودقائقه ، فليس فى العمل الفنى ، إذن عنصر مفاجأة ودهشة بالنسبة لمنتجه .

(٤) Martin Heidegger فيلسوف ألمانى معاصر ، ولد عام ١٨٨٩ ، ومن مؤسسى الفلسفة الوجودية ، وهو من فريق الوجوديين المؤمنين ، مثل جبريل مارسيل فى فرنسا . و « فكرة الناس » فى فلسفته يعبر هو عنها بالضمير =

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الذين يشتغلون بأيدينا . ويمكن فى هذه الحالة ، أن تظهر نتيجة العمل غريبة لنا لدرجة نحتفظ فيها أمام عيوننا بموضوعيتها . ولكن إذا كنا نحن مخترعى قواعد الإنتاج ومقاييسه ومعاييره ، وإذا كان منبع الإنتاج منبجساً من أعماق القلب ، ففى هذه الحالة لن نجد مطلقاً سوى أنفسنا فى عملنا ، لأنا نحن الذين اخترعنا القوانين التى بمقتضاها نحكم عليه ، فلا نرى فيه إلا تاريخنا وحبنا ومرحنا . وحتى لو اقتصرنا ، فى هذه الحالة ، على النظر إلى عملنا الفنى دون أن نمسه بتغير ، فلن نفيد هذا المرح وهذا الحب لأننا نحن الذين وضعناهما بأنفسانا فيه ، ولن تصير تلك النتائج التى سجلناها على اللوحات الفنية أو فى الورق موضوعية أبداً بالنسبة لنا ، فمعرفتنا مستفيضة بالوسائل التى كان ذلك الإنتاج وليدها . وتظل هذه الوسائل اكتشافاً قيما ، ولكنه ذاتى ، ففيها ذت أنفسنا من إلهام وحيل فنية . فإذا حاولنا إدراك عملنا فنحن بصدد خلقه من جديد كأنه نتيجة . وهكذا فى عملية الإدراك ، يبدو موضوع الإدراك هو الحتمى ، والمدرك غير حتمى[1] ثم إن هذا المدرك يبحث عن الحتمية فى الخلق الفنى ويحصل عليها ، وحينئذ يصير الوضوع الذى خلقه فنياً هو الشئ الحتمى بالنسبة إليه .[2]

وفن الكتابة أصدق مجال يتجلى فيه صدق هذا المنطق . وذلك أن العمل الأدبى خذروف عجيب لاوجود له فى الحركة . ولأجل استعراضه أمام العين لابد من عملية حسية تسمى : القراءة . وهو يدوم مادامت القراءة ، وفيما عدا هذا لايوجد سوى علامات سود على الورق . فالكاتب ، إذن لايستطيع أن يقرأ مايكتبه[3] ، على حين يستطيع الحذاء أن يقيس حذاء صنعه ليعرف ما إذا كان على قدر قدميه ، ويستطيع المهندس أن يسكن البيت الذى صمم . والمرء ، حين يقرأ ، فى حال تنبؤ وانتظار . فهو يتنبأ بنهاية الجملة ،

= « هم » ، وفيها ينعى على من يزيفون وحودهم الفردى بالسير وراء الناس وبالعمل كما يعملون ، بدون رأى أو فكرة .

(١) هذه هى مرحلة الكشف أو الإدراك كما سبق أن أشرنا إليها فى هامش الصفحة السابقة رقم ١ ، وفيها يبدو الشىء المدرك أو المكتشف حتمياً يفرض نفسه على من أدركه .

(٢) هذه هى المرحلة الثانية ؛ مرحلة الخلق الفنى ، وفيه يصير الإنتاج – الذى هو فى الأصل صورة للشىء المكتشف – غير حتمى بعد خلقه فنياً ، أى أنه لا يفرض نفسه على منتجه ، بعكس ما كانت عليه الحال حين كان هذا المدرك فى مرحلة الإدراك وقبل الخلق الفنى .

(٣) لأن الكاتب لا يكتشف جديداً بقراءته ما يكتبه ، إذ هو ذاتى فيما ينتجه ، أى أنه يضع ذاته فيما يكتبه من أفكار وآراء وعواطف ، فليس فيما كتبه عنصر مفاجأة بالنسبة له . فلا يمكن أن تثير القراءة فى نفسه شعوراً غير الذى أودعه فى موضوعه من قبل وكان هو مصدره – وهذا هو ما سيشرحه المؤلف من أن القراءة الحقيقة مستحيلة بالنسبة للكاتب حين يطالع ما كتبه .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وبالجملة ، التالية وبالصفحة بعدها ، وهو منتظر أن يؤكد تلك الصفحات بتنبؤاته أو ينفيها . فالقراءة تتألف من عدد جم من الفروض ، ومن أحلام متلوة بيقظة ، ومن ضروب من الأمل واليأس والقراء سباقون على الجمل التى يقرؤنها ، يتقدمون فى ذلك نحو مستقبل محتمل ينهار فى بعض أركانه أو يرتفع كلما تقدموا فى القراءة ، وينكص من صحيفة لأخرى مكونا الأفق المتحرك للعمل الأدبى . وبدون انتظار وبدون مستقبل وبدون جهل لهذا المستقبل ، لاتتحقق الموضوعية فعملية الكتابة إذن ، تتضمن شبه قراءة ضمنية بها تصبح القراءة الحقيقية مستحيلة . قد يرى الكاتب الكلمات حين تتألف تحت قلمه ، ولكنه لايراها القارئ ، إذ هو يعرفها قبل قراءتها . وليست وظيفته هى الوقوع بعينه على النائمة المنتظرة للقراءة كى يوقظها بنظراته ، وإنما وظيفته أن يلحظ السطور المتوالية . وفى الجملة ليس لنظره رسالة سوى التنظيم البحت . والنظر هنا لا يتعرف به الكاتب شيئا سوى ماترتكبه اليد من أخطاء هينة . فلا مجال لتنبؤ ولا لتخمين لدى الكاتب ، لأنه بصدد مشروع يقوم به . وكثيرا مايحدث له أن ينتظر عودة خاطره ، أو كما يقولون : ينتظر الإلهام . ولكن المرء لا ينتظر خاطره كما ينتظر إنسانا آخر . فإذا تردد الكاتب فهو فى تردده على علم بأن المستقبل لم يخلق بعد ، وأن عليه هو أن يصنعه ، وإذا كان بعد جاهلا بمصير أحد أبطاله فليس لهذا من معنى سوى أنه لم يفكر فى هذا المصير ، أو أنه لم يحزم فيه برأى . فالمستقبل أمامه صفحة بيضاء ، على حين يتبدى هذا المستقبل للقارئ فى هذه المائتى صفحة التى تفصله – بما شحنت به من سطور – عن الغاية . فالكاتب – فى أى موضوع من كتابه – لايلتقى إلا بإرادته وبمشروعاته ، وبما يعلمه بعبارة أوجز : لايلتقى فيه إلا بنفسه هو ، ولايظهر منه إلا على ذاتيته هو ، أما الموضوع الذى يخلقه فهو منه فى حرز منيع المال[1] ، لأنه لايخلقه لنفسه . فإذا استعاد قراءة ماكتب تعذر عليه الخروج من تلك الدائرة ، إذ قد فات أوانه . فمهما يكن من شئ فلن تتبدى لعينيه الجملة التى كتبها شيئا خالصا من الأشياء قد يذهب فى قراءته إلى أبعد حدود « الذاتية » ، ولكنه لن يتجاوز هذه الحدود . نعم قد يقدر أثر جملة رائعة أو حكمة بالغة أو صفة أصاب بها موقعها ، ولكنه الأثر الذى يحدث نفوس الآخرين . يستطيع الشعور[2] به . فلم يكتشف « بروست » قط حب

(١) لأنه لا يمكنه أن يكون موضوعياً – كالقارئ الآخر – فى تصفحه لما خلقه بنفسه .

(٢) أى أن القراءة عملية مؤلفة من شطرين : فالشطر الأول هو الإدراك ، أى إدراك الإنتاج الفنى ، أو اكتشافه ، وفى هذا الاكتشاف يكون القارئ بالنسبة لما يقرأ فى موقف يشبه موقف الكاتب فى مرحلة إدراكه للأشياء والمناظر قبل مرحلة خلقه فياً لها ، فيكون الإنتاج الأدبى بالنسبة للقارئ شيئا حتمياً ، أى يفرض نفسه على القارئ على نحو ما تفرض الأشياء والمناظر وجودها على المدرك . وفى القراءة يكتشف القارئ الإنتاج الفنى=

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

كارلوس [١] الجنسى الشاذ ، لأنه هو الذى أراده أن يكون كذلك قبل أن يشرع فى تأليف كتابه . فإذا اتخذ كتاب مافى نظر صاحبه يوما مظهر « الموضوعية » فذلك لأن عهد مؤلفه به قد تقادم ، فنسيه وأصبح غريبا عنه بتفكيره ، وربما لم يعد قادرا على كتابه . وهذه هى حال « روسو » حين استعاد قراءة « العقد الاجتماعى » فى آخر حياته .

إذن ليس بصحيح أن المرء يكتب لنفسه ، وإلا كان ذلك أروع فشل . وإذا شرع المرء فى تسجيل عواطف نفسه على الورق ، فمبلغ جهده أن يستديم هذه العواطف فى نفسه واهية ضعيفة [٢] فليس النشاط الفنى الخالق إلا لحظة تجريدية مبتورة بالنسبة للأثر الأدبى . ولو كان المرء يعيش وحده لاستطاع أن يكتب ماشاء ، فلن يخرج كتابه إلى الوجود عملا موضوعيا . وعليه فى هذه الحالة أن يضع القلم أو ييأس . ولكن عملية الكتاب تتضمن عملية القراءة لازما منطقيا لها . وهاتان العمليتان تستلزمان عاملين متميزين الكاتب والقارئ . فتعاون المؤلف والقارئ فى مجهودهما هو الذى يخرج إلى الوجود هذا الأثر الفكرى ، وهو النتاج الأدبى المحسوس الخيالى فى وقت معا . فلا وجود لفن إلا بوساطة الآخرين ومن أجلهم .

وتبدو القراءة حقا عملية تركيبية للإدراك والخلق [١] ، وهى تقترض حتمية المؤلف وإنتاجه معا . فإنتاجه حتمى لأنه بالضرورة متعال [٣] ، ولأنه يفرض مقوماته الخاصة التى يجب أن يكون القارئ لها فى حال انتظار وملاحظة . والمؤلف كذلك حتمى لالأن القارئ

= ومؤلفه على أنهما حتميان أى مفروضان ، وبعبارة أخرى ينظر إليهما موضوعياً . أما الشطر الثانى من القراءة فهو خلق القارئ لما يقرؤه ، أى إبراره إلى عالم الوجود بتقويمه أو إخراجه فى صورة من الصور بناء على ما يدركه منه حين يفهم مواطن إبحائه .

(١) Charlus شخصية من الشخصيات الأدبية التى خلقها مارسيل بروست فى مجموعة قصصه التى عنوانها : « البحث عن الزمن المفقود » وسبق ذكرها . وكارلوس ذو ثقافة عالية ، ولكنه ينحدر فى أدنى دركات الرذائل وهذه الشخصية تشغل مكاناً هاماً فى القصة الرابعة من مجموعة القصص السابقة وعنوانها :

Sodome et Gomorrne ثم فى القصة الخامسة منها ، وعنوانها : La Prisonnière .

(٢) لأن العواطف القوية المشبوبة لا يمكن أن تصحب الخلق الفنى ، لأنها تعوق التفكير والتأمل اللذين يستلزمهما إلى العمل الفنى . وهذه فكرة أطال فى شرحها ديدور ثم بندتوكر وتشبه وشرحناها فى كتابنا : النقد الأدبى الحديث .

(٣) أى أن له وجوداً فى ذاته يتجاوز مجرد إدراكه ، شأنه فى ذلك شأن الأشياء ، انظر فى صدر هذا الفصل

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

يكتشف موضوعه فحسب (أى يبرزه إلى الوجود)[١] بل لأنه يجعل هذا الموضوع ذا وجود مطلق[٢] (أى أنه ينتجه) . وموجز القول أن القارئ على وعى بأنه يكتشف الموضوع ويخلقه ، فهو يكتشفه فى الخلق ، ويخلقه بهذا الاكتشاف . حقا لايصح أن نعتقد أن القراءة عملية آلية يتأثر فيها القارئ بالحروف المكتوبة كما تتأثر لوحة آلة التصوير بما ينعكس عليها من ضوء . فاذا كان القارئ شارد اللب أو متعبا أو أحمق أو مضطرب الفكر ، أعياه إدراك كثير من العلاقات المصورة فى العمل الأدبى ، فلا يصل إلى درجة إشراق الموضوع فى نفسه كما تتقد النار . وفى هذه الحالة يعى بعض الجمل التى تترأى لعينيه فى ظلام الغموض ، وكأنها تنتظم عن طريق الصدفة أما إذا كان القارئ فى خير حالاته ، فإنه سيجلو لنفسه من وراء الكلمات صورة مركبة لاتعدو كل جملة فيها أن تكون ذات وظيفة جزئية . وتتمثل هذه الصورة فى القضية التى يريد الكاتب نفيها أو إثباتها ، أو فى الموضوع ، أو فى المعنى العام . وهكذا ، منذ البدء فى القراءة ، لايبقى المعنى محصورا لديه فى الكلمات ، ولكن المعنى هو الذى يمكنه من كل كلمة منها . وعلى الرغم من أن الموضوع الأدبى يبرز إلى الوجود من خلال اللغة ، فلا سبيل إلى حصره فى نطقها ، ولكنه طبيعة – على النقيض من ذلك ، إذ لايتضح للقارئ إلا بالصمت ومناقشة العبارات . وبذا يمكن قراءة مائة الألف من الكلمات التى يحتويها كتاب ، كلمة كلمة ، دون أن ينبع منها معنى العمل الأدبى . فليس هذا المعنى هو مجموع الكلمات ، ولكنه فى مجموعها العضوى .[٣] ولن يتيسر للقارئ شئ إذا لم يكن بحيث يستطيع ، دون عون يذكر ، أن يزج بنفسه فى القراءة وهو فى مستوى صمت التأمل فيها يقرأ ، أو بعبارة أوجز ، إذا لم يخترع هذا الصمت ، فينزل فيه منازلها الكلمات والجمل التى أيقظها وثبتها[٤] . فإذا قيل لى : إن الأجدر أن تسمى هذه العملية

(١) على نحو ما نوجد الأشياء بادراكها ، انظر الهامش المشار إليه فى الرقم السابق .

(٢) أى يجعل منه شيئاً مستقلا ذا وجود قائم بالفعل لا يحال به على مدلول آخر ، وحينئذ يكون وجوده كالأشياء والقارئ هو الذى يكسب الموضوع الأدبى صفة الوجود المطلق بإنتاجه إياه من قراءاته .

(٣) أى بالنظر إلى وحدة الموضوع العضوية التى تعين على فهم جزئياته ، إذ تكون الكلمات فى هذه الحالة وحدات حية ذات وظائف معينة فى بنية العمل الأدبى .

(٤) فى أدب القصة والمسرحية – فى العصر الحديث ، وبخاصة فى أدب الوجوديين – لا يتدخل المؤلف تدخلا سافراً بالشرح والتعليل ، بل يعرض الموقف الخاص فى صورة متشكلة ذات شعب كثيرة ، وقد يوحى للقارئ بمسلك الرشد حيال الموقف ، ولكن مجرد إيحاء تتراءى نتيجة للتفكير العميق فى سلوك شخصيات القصة أو المسرحية . ومثل هذا الأدب يتطلب من القارئ مشاركة فى خلق القصص أو المسرحيات ، إذ يأبى الكتاب الحديثون أن يقدموا للقارئ طعاماً ممضوغاً ، بل يتركونه أمام الموقف ، موزع الفكر فى اتجاهات مختلفة ومتاهات نفسية واجتماعية مروغة ، ليهتدى فيها بنفسه . وسيشرح المؤلف ذلك بعد وبخاصة فى الفصل الرابع ، وانظر أيضاً كتابى : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

اختراعا جديدا أو اكتشافا . أجبت . أولا . بأن مثل هذا الاختراع الجديد - من جانب القارئ - عمل يساوى فى جدته وأصالته الاختراع الأول من جانب المؤلف . ثم إنه لم يكن الموضوع قد خرج من قبل على يد مؤلفه . فهنا بخاصة لايمكن أن يقصد إلى اختراعه من جديد . ولا إلى اكتشافه . لأنه إذا كان الصمت الذى تحدثت عنه هو حقا غاية كل مؤلف . فلا أقل من أن نقرر كذلك أن المؤلف لم يعرفه قط إذ أن صمت المؤلف « ذاتى » وسابق على لغة تأليفه . فهو صمت يتمثل للمؤلف فى غيبة الكلمات ، هو صمت الإلهام الطبيعى الحى الذى تحدده فيما بعد الكلمات . على حين صمت القارئ محصور فى الموضوع . وفى داخل الموضوع نفسه تتجلى أنواع أخرى من الصمت فى الأجزاء التى أغفل المؤلف تفضيلها عن عمد . وأقصد هنا إلى الأغراض المقصودة حقا للمؤلف بهذا الإغفال . حتى إنها لامعنى لها إلا فى أماكنها من الموضوع الذى تكشف عنه القراءة . على أن هذه الأغراض هى أساس تركيز الموضوع . وهى التى تكسبه مظهره الخاص به . ويقصر بنا القول إذا شرحنا أنها غير مدلول عليها صراحة فى العمل الأدبى . بل إذا راعينا الدقة قلنا إنها غير قابلة للتعبير عنها . ولذا لايصادفها المرء فى لحظة محددة من قراءته ، فهى فى كل مكان ولا مكان لها[١] . فليس من تعبير صريح عن وصف العالم الخيالى العجيب الذى تدور فيه قصة « مولن الكبير »[٢] . ولا عن كبرياء العناد فى قصة « أرمانس »[٣] ولا عن درجة الواقعية الحق فى أساطير « كافكا »[٤] وعلى القارئ - كى يخترع كل هذا - أن يتجاوز دائما حدود مايقرأ . لاشك أن المؤلف يدله على الطريق . وهذا كل مايستطيع أن يفعل . والمعالم التى يقيمها على الطريق مفصول بعضها عن بعض بفراغ على القارئ أن

---

(١) لأن العمل الأدبى أساسه الإيحاء لا الأمر ، ولهذا يفقد الإنتاج الأدبى أثره إذا كانت الأغراض فيه واضحة سافرة ، ولهذا عيب على الرومانتيكيين نزعتهم الخطابية فى قصصهم ومسرحياتهم ، ولهذا يلجأ الكتاب الحديثون إلى إغفال الشروح لمواقفهم ، وإلى ما يسمى الإضمار التصويرى أو المادية التصويرية ، ليتركوا القارئ فى فجوات يملؤها بفطنته ، وهى مثار الإيحاء . انظر كتابى السابق الذكر .

(٢) Le Grand Meaulnes قصة رمزية فلسفية للكاتب الفرنسى ألان فورنييه Alain Fournier ظهرت عام ١٩١٣ ، والشخصيات فيها سجينة الأحلام ، وهى ترمز إلى أن للسعادة قمة إذا وصل إليها المرء انحدر منها أبداً .

(٣) Armance قصة للكاتب الفرنسى ستاندال (١٧٨٣ - ١٨٤٢) ، ظهرت عام ١٨٢٧ ، والشخصية الأولى هى شخصية أوكتاف الذى يحب قريبته أرمانس ، ويظل الحب بينهما غامضاً تشوبه الشكوك ، ويعانى منه كل منهما حتى تقضى أمه على هذه الوساوس ، فيتزوجان ، ولكن لا يلبث أن يظن - عن طريق الوشاية - أن أرمانس تزوجته لثرائه ورحمة به ، فيرحل ليشترك فى حرب اليونان ويموت هناك .

(٤) Frantz Kafka - كاتب تشيكى يكتب بالألمانية (١٨٨٣ - ١٩٢٤) ويكشف فيما يكتب عن جانب العجائب فى الوجود الإنسانى ، ويختلط فى كتابته عالم اللاشعور بعالم الشعور .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

يملأه . ثم عليه — بعد ذلك — أن يتجاوز هذه المعالم إلى ماوراءها . وجملة القول أن القراءة عملية خلق من القارئ بتوجيه من المؤلف . فمن جهة قد يعد الجوهر الوحيد حقا للعمل الأدبى هو « ذاتية » القارئ . فانتظار « راسكو لنيكوف » [1] هو انتظارى أنا الذى أعيره إياه . وبدون هذا الجزع من القارئ لايبقى سوى علامات على الورق واهنة . وحقده على عضو النيابة الذى يستجوبه هو حقدى أنا قد أثارته الحروف المسطورة وقيدته . ولم يكن ذلك النائب نفسه ليوجد لولا هذا الحفد الذى أحمله له بواساطة « راسكو لنيكوف » . وهذا الحقد هو الذى يجعل منه مخلوقا ذا لحم ودم . ولكن من جهة أخرى تقوم الكلمات مقام فخاخ تثير مشاعرنا وتجتذبها . فكل كلمة طريق للتعالى ، إذ هى تشكل عواطفنا وتغذيها وتغزوها إلى شخص خيالى مهمته إحياؤها فينا ، وليس له من جوهر سوى هذه العواطف المستعارة التى تصير به ذات موضوع ، لأنه يمنحها إطارا وأفقا . فكل شئ بالنسبة للقارئ موضع نظر ، كما أن كل شئ قد فرغ من النظر فيه . وإنما يتحقق وجود العمل الأدبى على قدر المستوى الدقيق لطاقة القارئ . وحين يقرأ فيخلق مايقرؤه ، يظل على علم بأنه يستطيع دائما أن يذهب إلى أبعد من ذلك فى قرأته . ممعنا فى تعمقه قراءة وخلقا . وإنتاج القارئ لصفات مايقرأ — على هذا النحو المطلق الذى يصدر عن ذاتيتنا فلا يلبث أن يتضح أمام أعيننا فى شكل « موضوعى » — هو إنتاج منيع يمكننا أن نرى فيه مشابه من العلم الواضح الذى خص به « كانت » الذات الإلهية .

وحيث إن الخلق الفنى لا يتم وجوده إلا بالقراءة ، وحيث إن على الفنان أن يكل إلى آخر مهمة إتمام مابدأ . وحيث إنه لا يستطيع إدراك أهميته فى تأليفه إلا من ثنايا وعى القارئ . إذن كل عمل أدبى دعوة . فالكتابة دعوة موجهة إلى القارئ ليخرج إلى

---

(١) الشخصية الرئيسية فى قصة « الجريمة والعقاب » للكاتب الروسى : دستوفسكى (١٨٢١ — ١٨٨١) وفيها يبدو هذا البطل نهباً لفكرة تؤرقه من جانب مرابية تظلم الناس بالربا الفاحش وتحبس ثروتها عن مساعدة المعوزين ، ويدور فى نفسه صراع بين الخلق التقليدى والاستقلال فى الفكر بالقضاء على هذه المرابية ، ليساعد بمالها المعوزين ، ومن هؤلاء أخته . ويبرر لنفسه ارتكاب الجريمة ، ولكنه لا يجد فى بيت القتيلة إلا مبلغاً ضئيلا من المال لا يفى بشىء من مشروعاته فى تحقيق شىء من العدالة الاجتماعية للبائسين . ويعتزم الاعتراف بجريمته ليجادل فيها ويبررها حين يبحث رجال العدالة عن الجانى . ويتقدم عامل محبول ليعترف أنه الجانى فيعقد المسألة . ويقسو ضمير راسكو لنيكوف عليه . ويشتد عليه الأمر بعد أن يلتقى بالفتاة سونيا الطاهرة الطوية على الرغم من أنها بغى ، وإنما انحدرت إلى هذه الهوة لتعول أسرتها وتطعم إخوتها الجياع . وتدفعه سونيا إلى الاعتراف . ويحكم عليه بالنفى إلى سيبريا . ويرحل وهو يعتقد أنه لم يجرم ، بل أخطأ فى تقديره وانخدع ، فكان ما أتاه من قتل أمراً لا جدوى له . وفى منفاه ينقذه التفكير فى سونيا من الاستغراق بتفكيره فى الجريمة ، فتستيقظ فى نفسه المعانى الإنسانية . وفى القصة إلى جانب ذلك أحداث فرعية كثيرة .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الوجود« الموضوعى » ماحاولته من اكتشاف مستعينا باللغة فاذا سأل سائل : وإلام تلك الدعوة من الكاتب ؟ فالإجابة ميسورة : بما أنه لاسبيل إلى العثور فى الموضوع الأدبى على السبب الكافى لظهوره فى هذا الجمال الفنى ، لافى نفس الكتاب(إذ ليس أنواع من التوجيه لإدراكه)[1] ولافى تفكير الكاتب ، إذ أن ذاتية الكاتب التى لايستطيع أن يتجاوز حدودها ليست مبررا للخروج منها إلى « الموضوعية » ، إذن ظهور العمل الفنى حدث جديد لا سبيل إلى شرحه بالأفكار الذاتية السابقة عليه . وحيث إن هذا الخلق الموجه بداية الموجه بداية مطلقة ، إذن هو من ثمرات حرية القارئ فى أصفى ماتحمل هذه الحرية من معنى . وبذا تكون الكتابة دعوة موجهة من الكاتب إلى حرية القارئ لتكون عونا للكاتب على إنتاج عمله . وقد يعترض بأن كل الآلات بمثابة دعوة موجهة كذلك إلى حريتنا ، إذ هى وسائل للعمل فى حيز الإمكان ، فليس للعمل الفنى من هذه الجهة ميزة خاصة . وإنه لحق أن الآلة مختصر مجسد للعملية التى تستخدم فيها ، ولكنها تظل فى مستوى الأمر المعلق . ففى مكنتى استخدام القدوم لأسمر به حقيبة أو لأقرع به رأس جارى . فإذا نظرت إليه فى نفسه فليس هو بدعوة موجهة إلى حريتى لأنه لايضعنى أمامها وجها لوجه ، بل يهدف – أولا – إلى خدمة الحرية مستبدلا بالاختراع الحر للوسائل سلسلة من التصرفات التقليدية المنظمة .والكتاب لا يخدم حريتى ولكنه يستشيرها للعمل . وفى الحق لا يستطيع أمرؤ أن يتوجه إلى الحرية – من حيث إنها حرية – بوسائل القهر أو الحيلة ، أو المنفعة . فليس للوصول إليها سوى طريقة واحدة تنحصر أولا فى الأعتراف بها والثقة فيها . ثم فى تطلب عمل منها باسمها هى ، أى باسم الثقة التى أو ليتها . فليس الكتاب إذن كالآلة فى أنه وسيلة لأية غاية ، بل يتجلى فى صورة غاية لحرية القارئ .

ويتراءى لى تعبير« كانت » : « الغائية بدون غاية »[2] تعبيراً غير منطبق على العمل تعبيراً غير منطبق على العمل الفنى .

---

(١) إذ أن المطلب الأساسى للمؤلف يوحى به ولا يصرح .

(٢) يرد المؤلف هنا على الفيلسوف الألمانى « كانت » Kant(١٧٢١ : ١٨٠٤) ، إذ أن هذا الفيلسوف يُعد المتعة الفنية غاية فى ذاتها ، فلا ينبغى أن نبحث وراءها عن غاية خلقية أو اجتماعية ، وكانت آراؤه الفلسفية دعامة أهل الفن للفن . ونذكرها هنا النقاط الأساسية التى تخص الحكم الجمالى عند « كانت » . على حسب ماذكره فى كتابه : « نقد الحكم » الذى نشر عام ١٧٩٠ – يرى « كانت » أن الحكم الجمالى يختص بمميزات . أولها من ناحية وصفه : وهو أن حكم الذوق فيه صادر عن ارتضاء لا تدفع إليه منفعة . أى أن المتعة الفنية لا تهتم بحقيقة موضوعها . بخلاف اللذة الحسية التى تتطلب التملك ، وبخلاف الرضا الخلقى الذى يتطلب تحقيق موضوعه . والرسام يعجب بفاكهة أو بصورتها . ولكنه لا يشتهى أكلها أو بيعها بوصفه – فانا . وثانى ميزات الحكم الجمالى من ناحية عموم القيم الجمالية أو =

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وهذا التعبير يتضمن فى الواقع أن العمل الفنى ليس له من الغائية إلامظهرها ، إذ هو قصر على إثار النشاط الحر المنظم للمخيلة كى تلعب دورها . وفى هذا إغفال أن مخيلة المشاهد ليست وظيفتها التنظيم فحسب ، بل التكوين . فليست وظيفتها اللعب ، بل هى تثار لتكوين العمل الفنى من جديد بما يتجاوز ماترك الفنان من آثار . والمخيلة — شأنها شأن وظائف العقل الأخرى — لاتستقل فى متعها بنفسها ، بل هى دائما فى خارج نطاق نفسها ، وهى دائما ملتزمة بمشروع . ويمكن أن توجد« غائية بدون غاية » لشئ أحكم نظامه فى نفسه إحكاما يدعونا إلى فرض غاية له ، حتى لو لم نستطع تحديدها فاذا حددنا

= كميتها : فالجميل هو الذى يروق كل الناس دون حاجة إلى أفكار عامة محردة . وذلك أنه لاسبيل لنا إلى معرفة شئ عام عالمى دون أفكار تجريدية عامة نستطيع بها تقويمه ، إلا الجمال . فإننا نستطيع أن ندركه وهو محسوس ، ونقومه على هذه الحال تقويما عاما مشتركا بين الناس دون حاجة إلى أفكار مجردة . فالحكم الجمالى « ذاتى » ابتداء ، ولكنه عام موضوعى ضرورة . إذ يفترض اشترك ذوى الأذواق فية . وقد يشذ منهم من يخالف المجموع ، ولكنه شذوذ يؤكد القاعدة . وثالث هذه الميزات خاص بالعلاقة ، أى علاقة الوسيلة بالغاية . فالجمال هو الصورة الغائية لموضوعه من حيث إنه مدرك فى ذلك الموضوع دون تصور لغاية من الغايات . قد نظن أن هناك غاية من الغايات للموضوع الجمالى ، ولكن لا يستطيع تحديدها . فمثلا إذا فكر عالم النبات أو الزارع فى وظيفة فاكهة فى أنتاجها النوعى ، أو فى قيمتها التجارية ، فإنه حينئذ لا يفكر فى قيمتها الجمالية . وعلى الفنان لكى يتوافر له الذوق الجمالى أن يعجب بالشئ الجميل دون أن يلقى بالا لمثل هذه الغايات ، فلا يحتفظ إلابالشعور غير المحدد بأن هناك غائيةفى الطبيعة ، دون مضمون محسوس لتلك الغائية . ورابع هذه الميزات : أن كل حكم له ثلاث حالات : إما تقرير حقيقة عن طريق التجربة ، أو برهنة على قضية علمية يسلم بها ضرورة ، أو افتراض احتمال منطقى ، إلا الجمال ، فإن خاصته تقرير مايدرك ضرورة إدراكا ذاتيا ، ولكنه موضوعى من ناحية التصور ، بافتراض عموم الشعر به فالجميل هو ما يعترف له بهذه الصفة لأنه مبعث شعور بالرضا به ضرورة ، دون حاجة إلى أفكار سابقة . فإذا حكمت بأن هذه الفاكهة جميلة فليس ذلك نتيجة قياس حتمى منطقى ، أو نتيجة تجربة ، كما هى الحال فى الطبيعة والرياضة مثلا ؛ وإنما ذلك نتيجة لحكم ضرورى فردى ، يشبه الأمر الصادر عن وعينا الجمالى ، فإذا حكمنا بما يخالف ذلك كان فى هذا معصية للضمير الجمالى يشبه معصيتنا لضميرنا الخلقى فيما لو خالفنا واجباً خلقياً . وفى هذه الخاصة الأخيرة تقرير صلة صريحة بين الجمال والخلق ، ولكن « كانت » يستند إلى خصائص الحكم الجمالى بعامة فيقرر أن الجمال لا غاية له على نحو ما ذكرنا (انظر كتابى : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث) . ويتلخص رد « سارتر » على «كانت » فى النقاط الآتية : (١) يخلط « كانت » بين جمال الطبيعة وجمال الفن ، فجمال الطبيعة لا تظهر الغاية منه إلا بافتراضها فيه ، بخلاف الجمال فى الفن ففيه نفس الغاية . (٢) جمال الطبيعة يوجد ثم ينظر إليه ، ولكن جمال الأدب لا وجود له إلا فى حين العملية العقلية التى تسمى القراءة ، وقد سبق أن شرح المؤلف ذلك المعنى . (٣) لايمكن الفصل بين الجمال الفنى والقيمة ، بل لاينظر إلى هذا الجمال إلا فى ظل القيمة . وقيمة العمل الفنى فى الدعوة الموجهة إلى حرية القارئ . (٤) فى الجمال الطبيعى لاوجود لغاية تفرض نفسها علينا فى صورة حتمية ، إذ ليس من بينها ما يتجلى لنا فيه مقصود الخالق على نحو قاطع ، بل هو موضع تأويل وتفسير فردى ، وقد يفسر الجمال فى الطبيعة تفسيرًا علميًا ، أو يكون نتيجة للصدفة ، ولكن إذا نقلت الصورة الطبيعة إلى عالم الفن أصبحت الغاية من جمالها مقصودة للكاتب ، وهذه الغاية موضوعية بالنسبة للقراء ، ولكن الكاتب يظل فيها بين حدود الذاتية المحضة فى تأويله لما فى الطبيعة والموضوعية المحضة لدى القراء .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الجمال بهذه الطريقة أمكننا — وهذه غاية «كانت» — أن نقرن الجمال فى الفن بالجمال فى الطبيعة . ففى الزهرة — مثلا — يتمثل كثير من مظاهر التوازى والانسجام فى الألوان والانحناءات المنتظمة ، حتى ليلبث ذلك أن يغرينا بالبحث عن شرح غائى لكل هذه الخصائص ، فنرى فيها وسائل كثيرة رتبت ترتيبا من أجل غاية مجهولة . ولكن هذا هو عين الخطأ . فجمال الطبيعة لا يقارن فى شئ بجمال الفن . فالعمل الفنى لاغاية له ، ونحن فى هذا على وفاق مع «كانت» . ولكنه لاغاية له لأنه هو فى نفسه غاية . ولايقيم «كانت» فى تعبيره وزنا للدعوة التى يتردد صداها فى أعماق كل لوحة وكل تمثال وكل كتاب . ويعتقد «كانت» أن العمل الفنى يوجد أولا ، ثم ينظر إليه بعد ذلك ، ولكن العمل الفنى لاوجود له إلاحين النظر إليه ، وهو قبل كل شئ دعوة محضة ومطلب خالص من مطالب الوجود وليس هو آلة واضحة الوجود غير محددة الغاية ، ولكنه يتبدى فى صورة واجب يتطلب من القارئ القيام به ، وينتظم — قبل كل شئ — فى وصف الأوامر غير المعلقة فأنت مطلق الحرية فى ترك هذا الكتاب على المنضدة ، ولكن إذا فتحته فقد تحملت التبعة فيه . لأن الحرية لاتمتحن بالمتعة الحرة لوظائف الحس الذاتية ، ولكن بعمل خالق يستجاب به لأمر من الأوامر . تلك الغاية المطلقة[١] — المقصودة من ذلك الأمر المتعالى الذى هو وليد الحرية ، والواقع فى نفس الوقت مع القبول — هى مايطلق عليه : قيمة . والعمل الفنى قيمة ، لأنه دعوة موجهة الى القارئ .

فإذا لجأت إلى قارئى كى يساهم فى تحقيق المشروع الذى بدأت ، فمن البديهى أنى عددت القارئ ذا حرية مطلقة[٢] وقدرة تامة خالقة وحيوية لاتحدها شروط . ولن أستطيع بحال التوجه إليه بوصفه أمرا سلبيا ، فأحاول التأثير عليه بالإفضاء إليه — حملة — بمشاعر الرهبة والرغبة والغضب يوجد من غير شك مؤلفون لا يهتمون بسوى إثارة هذه المشاعر ، لأن من الميسور لهم الاهتداء إليها وتوجيهها ، ولأن لديهم خبرة بالطرق الأكيدة التى يستطيعون بها إثارة هذه المشاعر ، ولكن من الحق كذلك أنهم ملومون على مسلكهم هذا ، كما لام النقاد قديما « يوريبيدس » لعرضه أطفالا على المسرح[٣] . فأمام العاطفة

---

(١) و (٢) المراد هنا بالمطلقة المستقلة بنفسها والتى تحمل فى ذاتها مبرر وجودها . انظر :

A. Lalande : Vocabulaire Technique et Critique La Philosophie.

(٣) كما فى مسرحية أندروماك ، حيث يظهر على المسرح ابن أندروماك وهو مولوسوس يرجو من ملاوس ألا يقتله ، وهى طريقة رخيصة فى إثارة الانفعال ، تحاشاها راسين الكلاسيكى ، فى مسرحيته بنفس العنوان .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

المشبوبة تفقد الحرية معناها . والحرية - حين تتعثر فى محاولات جزئية - تتخلى بذلك عن واجبها الأول وهو إنتاج غاية مطلقة ، فلا يكون الكتاب بعد ذلك إلا وسيلة لتغذية الحقد أو الرغبة . فعلى الكاتب ألا يبحث عما فيه اضطراب وبلبلة ، وإلا وقع فى تناقض مع نفسه . فإذا أراد مطلبا من قرائه فيجب ألا يقترح عليهم سوى واجب يقومون به . ومن هنا يكتسب العمل الفنى خاصته الجوهرية ، وهى أنه مجرد اقتراح . فيجب أن تتوافر لدى القارئ فرصة التأمل فى العمل الفنى عن بعد يمكنه فيه إمعان النظر إليه . وهذا هو ماخلطه« جوتييه » عن حمق بما سماه : « الفن للفن »[١] . وما خلطه كذلك البارناسيون فى دعوتهم إلى تخلص الفنان من عواطفه[٢] وليس قصدهم من ذلك سوى مجرد احتراز يعبر عنه « جينيه » بتعبير أوفق فيدعوه . تأدب الكاتب حيال القارئ . ولكن ليس معنى ذلك أن الكاتب يتوجه بدعوته إلى أية حرية من حريات الإدراك التجريدية . إنما مرد الخلق فى العمل الفنى إلى العواطف : فإذا كان مؤثرا فإنما يترأى ذلك التأثير من خلال دموعنا ، وإذا كان هزليا عرف كذلك بضحكاتنا . ولكن هذه العواطف من نوع خاص : فأساسها الحرية ، وهى معارة ومسوقة على لسان الآخرين . فاذا اعتقدت فى قصة من القصص كان ذلك قبولا منى لها مصدره حريتى . وقد يكون هذا القبول نوعا من العناء ، أى تتمثل فيه الحرية خاضعة - اختيارا - لنوع من السلبية ، كى تحصل من وراء هذه التضحية على درجة من درجات التعالى . وقد يبدو القارئ فى ذلك سريع التصديق ، وقد يهبط فى هذا حتى يصدق أشياء تحاصره فى دائرتها كأنها الحلم ، ولكنه يظل فى كل لحظة مصحوبا بوعى منه بحريته . وكثيرا ما يراد وضع المؤلف فى قياس من أقيسة الإحراج : « إذا اعتقد المرء فى قصتكم وقع فيما لاتسامح فيه ، وإذا لم يعتقد كان عملكم الأدبى مدعاة لسخريته » ولكن هذا قياس أحمق : لأن خاصة الوعى الفنى أنه اعتقاد عن طريق الالتزام والتعاهد وهو اعتقاد موصول بالوفاء لذات الاعتقاد وبالوفاء للمؤلف ، فهو اعتقاد متجدد دائما وعن اختيار . ففى كل لحظة أستطيع أن أستيقظ ، وأنا على وعى بهذا ، ولكنى لا أريد . فالقراءة حلم ، ولكن يحلمه المرء عن حرية ، بحيث تكون كل العواطف الجائشة فى مجال هذا الاعتقاد الخيالى بمثابة أنغام حريتى الخاصة ، وهذه الأنغام أبعد ما تكون من استغراق حريتى أو حجبها ، ولكن تتعدد طرائقها بقدر ماأختارته حريتى كى تتبين حقيقة نفسها . وقد سبق أن قلت إن« راسكو لنيكوف » لن يكون غير شبح إذا لم أخلطه فى نفسى بما أشعر

---

(١) و (٢) فى كتابنا الأدب المقارن ، الطبعة الثانية ، شرحنا الأسس العامة لفلسفة الفن للفن ، والمذهب البرناسى ، فى الفصل السادس من الباب الثانى .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

به نحو من نفور أو صداقة بهما يصير شخصا حيا . على أن خاصة الموضوعات الخيالية أنه يمكن أن ينظر إليها من جانب آخر : فليس سلوك« راسكو لنيكوف » هو الذى يثير سخطى عليه أو تقديرى له ، ولكن سخطى وتقديرى هما اللذان يضيفان على سلوكه الدوام والموضوعية .وبذا لايسيطر موضوع الخيال أبدا على عواطف القارئ ، كما لايمكن لأية حقيقة خارجية أن تحد من هذه العواطف . فمنبعها الدائم هو الحرية ، أى أنها جميعا عواطف كريمة ، لأنى أقصد بالعاطفة الكريمة تلك التى مصدرها وغايتها الحرية . فالقراءة ، إذن ، رياضة ذهنية كريمة . وما يتطلبه الكاتب من القارئ ليس هو استعمال الحرية بمعناها التجريدى ، ولكنه يتطلب منه أن يمنحه كل شخصه بما له من عواطف وأغراض وميول ومزاج جنسى وتقدير للقيم وهذا القارئ لايمنح الكاتب نفسه ، حين يمنحه ، إلا عن كرم منه ، إذا الحرية تنفذ إلى كل جوانب نفسه ، فى أثناء القراءة ، فتغير الجوانب الأشد ظلمة من حساسيته إلى شكل آخر . وكما التزم القارئ فى عملية القراءة جانب السلبية ليخلق لنفسه الأثر الأدبى على خير وجه ، فكذلك تستحيل هذه السلبية لديه إلى عمل إيجابى ، فيسمو بقراءته إلى أعلى . ولذا كثيرا مايرى المرء من شهروا بقسوة قلوبهم يذرفون الدمع لاطلاعهم على قصص تصور صنوف البؤس الخيالية . فقد استحالوا لحظة إلى ما كان يجب أن يكونوا عليه لو لم يمضوا حياتهم مسدلين القناع بأنفسهم على حريتهم .

وهكذا يكتب المؤلف ليتوجه بكتابته إلى حرية القراء متطلبا منهم أن يخرجوا عمله الأدبى إلى الوجود . ولكنه لايقف عند هذا الحد ، بل يتطلب منهم بعد ذلك أن يبادلوه الثقة التى منحهم إياها ، وأن يعترفوا بحريته الخالقة ، وأن يستثيروها ، بدورهم ، بدعوة تقابل دعوته وتكون صدى لها وهنا تتجلى فى الحقيقة خاصة عجيبة أخرى من الخواص المنطقية للقراءة ، هى أنه على قدر معرفتنا بخزيائنا تكون معرفتنا بحرية لآخرين ، وعلى قدر تكليفهم لنا يكون تكليفنا إياهم .

إذا سحرنى منظر طبيعى فأنا على علم بأنى لست خالقه ، ولكنى أعلم كذلك أنه لولا أنا لم توجد قط تلك الصلات التى يربط بها نظرى بين الأشجار والأوراق والأرض والأعشاب ، وأعلم أيضا أنى لا أستطيع تبيان سبب مالمظهر الغائية فيما أكتشف من تناسب الألوان وانسجام الأشكال والحركات التى يثيرها مهب الريح على ذلك المنظر . وعلى الرغم من هذا فالمنظر موجود ، وها هو ذا أمام عينى .فلا يمكننى ، إذن ، أن أتصرف بحيث أخرج إلى الوجود شيئاً بدون أن يكون هذا الشىء موجوداً من قبل .وحتى فى حال اعتقادى فى وجود الله لن أستطيع عقد صلة - إلا إذا كانت مجرد ثرثرة -- بين الحكمة الإلهية فى هذا

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

العالم وبين المنظر الخاص الذى أشاهده[1] . فاذا قلت إن الله صنع هذا المنظر ليروقنى ، أو أنه خلقنى بحيث يسرنى ذلك المنظر ، كان هذا وضعا للسؤال موضع الجواب . فهل المزاوجة بين الأزرق والأخضر مقصودة ؟ كيف لى بعلم هذا ؟ ففكرة الحكمة الإلهية لاتشرح ، شرحا يقينيا ، أية غاية فردية ، وبخاصة فيما نحن بصدده من حالة ، اذ يمكن شرح العشب الأخضر على حسب قوانين علم الحياة وبمقتضى خصائص ثابتة وبحكم ماتحتمه العوامل الجغرافية ، على حين اللون الأزرق فى الماء سببه عمق النهر أو طبيعة المجرى أو سرعة التيار وتناسب الألوان — إذا كان مقصودا — لا يعدو أن يكون شيئا ثانويا ، إذ هو التقاء لسلسلتين سببيتين من الحوادث ، أى أنه يبدو — لأول وهلة — وليد الصدفة . وعغى خير تقدير تظل الغائية موضوع جدل لايفرغ منه ، ويظل كل مانربط به بينها وبين الأشياء من علاقات فرضا من الفروض . فلا وجود هنا لغاية نفرض نفسها علينا فى صورة حتمية ، إذ ليس من بينها مايتجلى فيه مقصود الخالق على نحو قاطع . ولذا لايعد الجمال الطبيعى ، فى شئ ، دعوة موجهة إلى حريتنا ، أو بتعبير أدق : يوجد فى مجموع الأشجار المورقة والأشكال والحركات نظام ظاهرى ، أى دعوة وهمية تبدو كأنها تستثير هذه الحرية ، ولكنها لاتلبث أن تتلاشى تحت نظرنا . ولانكاد نبدأ فى رجع النظر فى ذلك النظام حتى تختفى تلك الدعوة ونبقى بعد ذلك أحراراً فى ربط هذا اللون بهذا أو بذلك من الألوان ، وفى عقد صلة بين الشجرة والماء أو بين الشجرة والسماء أو بين الشجرة والماء والسماء . وتصير حريتى هوى من الهواء لاضابط له . وأبتعد عن « الموضوعية » الوهمية التى كنت أرى فيها دعوة موجهة إلى حريتى بقدر ماأكون من علاقات جديدة بين ماأرى من أشياء . وأظل « أحلم » ببعض مبررات لوجود هذا المنظر أستشفها فى غموض من خلال الأشياء ولاتعدو الحقيقة الطبيعية بذلك أن تكون تعلة لأحلام الخيال . وبسبب أسفى العميق على أن ماأدركته فى لحظة عابرة من نظام لم يكن ثمرة لهداية أحد ، وبالتالى لم يكن حقيقة ثابتة ، قد يحدث حينئذ أن أضفى على حلمى هذا صفة الدوام ، فأسجله فى لوحة أو فى كتاب . وبذا أضع نفسى موضع الوسيط بين « الغائية . بدون غاية » التى تتجلى فى مشاهد الطبيعة وبين نظرات الناس لها ، فأنقله إليهم ، فتصبح الغاية بذلك النقل إنسانية ، فالفن

---

(١) أى من ناحية الجمال فى هذا المنظر الخاص ، إذ قد يمكن تعليل ألوانه علمياً ، كزرقة الماء بسبب عمق النهر ، أو تكون أجزاء المنظر الجميل قد تلاقت اتفاقاً كمنظر أشجار فى حافة نهر و دون قمة جبل مكسو بالثلج .. على أن هذا الجمال فى المنظر الخاص فى الطبيعة تتعدد نواحى تفسيره . فليست غايته حتمية قاطعة وفى هذا يرد المؤلف على « كانت » .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

هنا شعار من شعائر الاحتفال بالقرائح ، والقريحة وحدها كفيلة بعملية التأويل . وهنا شئ أشبه بما يجرى فى نقل الأسماء فى النسب على حسب ماللزوج من حق يتميز به عن امرأته ، حيث لاتذكر الأم فى سلسلة النسب ، ولكنها تظل الوسيط الضرورى بين الخال وابن الأخت . وبما أنى استطعت أسر ذلك الخيال العابر ، وعرضته على الآخرين بعد أن جلوته وبعد أن تمثلته بفكرى ، فللآخرين . إذن ، أن يضعوه موضع الاعتبار عن ثقة ، لأنه أصبح لديهم محدد الغاية . أما أنا فلاشك فى أنى سأظل على حدود « الذاتية » و« الموضوعية » ، دون أن أستطيع أبدا التأمل فى النظام الموضوعى الذى كنت وسيطا فى نقلة .

وشأن القارى على النقض من ذلك ، إذا يتقدم فى مأمن . فكيفما أمعن فى بعده فقد ذهب المؤلف إلى أبعد منه : ومهما عقد من صلات بين الأجزاء المختلفة للكتاب – أو بين الفصول أو الكلمات – فهو على ثقة من أنها جميعا مصوغة عن إرادة وقصد . وحتى لو أستطاع – على حد تعبير « ديكارت » – أن يزعم أن هناك نظاما خفيا بين أجزاء لايظهر لها نظام . فإن المؤلف قد سبقه فى هذا الطريق ، فمالا نظام له من مواطن الجمال هو أيضا من أثر الفن ، أى أنه نظام على وجه آخر . والقراءة استدلال واستجواب ووعيد ، وأساس أنواع هذه الحيوية كلها يرتكز على إرادة المؤلف على نحو ماكان يعتقده الناس مدة طويلة من رد الاستدلالات العلمية إلى الإرادة الإلهية . ومن أول صفحة لآخر صفحة فى الكتاب تصحبنا وتبقى عمادا لناقوة – نرتاح إليها . وليس معنى هذا أننا ندرك فى يسر مقاصد الفنان ، فهذه المقاصد – كما سبق أن قلنا – مجال تخمين ، ثم إلى جانبها تقوم تجربة القارئ ، ولكن تخمين القارئ يعتمد على يقينه العميق بأن مواطن الجمال التى تتبدى فى الكتاب ليست فط أثرا للصدفة . فالانسجام[1] فى الطبيعة بين الشجرة والسماء وليد الصدفة فحسب . وعلى العكس من ذلك إذا وجد أبطال القصة أنفسهم فى حال معينة أو فى سجن معين ، أو إذا تنزهوا فى حديقة ، فإنما يقصد هنا إلى شيئين فى وقت معا : إلى بعث سلسلة من الأسباب المستقلة(فقد كان الشخص فى حالة فكرية معينة مردها إلى تتابع حوادث نفسية واجتماعية ، وكان كذلك يتردد على مكان معين ، كما كان تخطيط المدينة يضطره إلى عبور حديقة معينة) ، ثم إلى التعبير عن غائية أكثر عمقا ، لأن الحقيقة لم تخرج إلى الوجود فى العمل الأدبى إلا لتتلاءم مع حالة نفسية معينة ، ولتدل دلالة الأشياء ، ولتجلوها جلاء عن طريق التضاد الواضح ، ثم إن الحالة النفسية ذاتها لاتدرك إلا فى صلتها بالمنظر

---

(١) أى الكاتب بوصفه خالقاً لعمله الفنى المحدد الغاية ، على نحو ما سبق أن شرح المؤلف .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الطبيعى . والسببية هنا مظهر من المظاهر ، ونستطيع أن نسمها« سببية بلا سبب » ، وأما الغائية فهى الحقيقة . ولكن إذا استطعت بهذا أن أخضع أمر الغايات إلى نظم الأسباب ، فذلك لأنى – حين أفتح الكتاب – على يقين من أن مصدره هو حرية الإنسان .

إذا كنت أتهم الفنان بأنه كتب ما كتب عن أهوائه ومن أجل أهوائه ، فلا تلبث ثقتى أن تتلاشى ، إذلاجدوى حينئذ من دعم النظام السببى بالنظام الغائى ، ويصبح النظام الغائى بدوره مرتكزا على السببية النفسية . ويدخل العمل الفنى فى هذه الحالة فى سلسلة الأمور الموجهة سلفا وجهة تحكمية . نعم حين أقرأ لاأنكر أن المؤلف لايستطيع أن يتحرر من عاطفته ، بل قد يكون إدراك الخطوط الأولى لكتابته تحت سلطان العاطفة . ولكن استقرار رأيه على الكتابة يفترض أنه أخذ يبتعد من سلطان أهوائه ، أو بعبارة أخرى ، قد أخذ فى إحالة مشاعره إلى مشاعر حرة ، على نحو ماأفعل أنا بمشاعرى حين أقرؤه ، أى أنه تصرف تصرفا كريما . وبذا تكون القراءة بمثابة تعاقد كريم حر بين المؤلف والقارئ ، فيثق كل منهما فى الآخر ويعتمد عليه ويتطلب منه مايتطلبه من نفسه ، لأن هذه الثقة نفسها كرم وحرية : إذ لايوجد ما يضطر المؤلف إلى اعتقاد أن قارئه سيعتمد على حريته فى القراءة ،ولا مايضطر القارئ إلى اعتقاد أن المئلف قد اعتمد على حريته فى التأليف ، وإنما هو قرار حر يتخذانه كلاهما وبذا ينعقد بينهما منطق موصول ومتبادل . عندما أقرأ فأنا متطلب . وما أقرؤه – إذا أشبع رغباتى – يدعونى إلى المضى قدما فى مطالبتى للمؤلف بما أريد ، ومعنى هذا أنى أتطلب من المؤلف أن يمضى قدما فى مطالبته لى بما يريده منى ، ولقاء هذا يكون مايتطلبه المؤلف منى معناه أنى أمضى فيما أتطلبه منه إلى أسمى درجة . وبذا تكشف حريتى – حين تنجلى – عن حرية الطرف الآخر .

ولايهمنى كثيرا ما إذا كان العمل الفنى نتيجة لفن واقعى(أو يدعى أنه كذلك) أو نتيجة فن تصويرى . فمهما يكن من شئ فإن العلاقات الطبيعية معكوسة فى العمل الفنى ، هذه الشجرة فى صدر لوحة الرسام« سيزان »[1] تبدو نتيجة لتسلسل سببى ، ولكن السببية ليست إلاوهما ، إذ تظل – ولاشك – بمثابة اقتراح موجه إلينا طالما ننظر إلى اللوحة ، غير أنها تبقى مرتكزة على غائية عميقة . فإذا كانت الشجرة قد وضعت هكذا موضعها ، فذلك لأن بقية اللوحة تطلبت أن يوضع فى صدرها ذاك الشكل وتلك الألوان وهكذا – من ثنايا

---

(١) Paul Cèzanne(١٨٣٩ – ١٩٠٦) رسام فرنسى من المدرسة التأثرية ، ويعد نقده الفنى أساساً من الأسس التى قامت عليها المدرسة التكعيبية ، وكل الحركة الحديثة فى الفن .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

السببية بوصفها ظاهرة من الظاهرات – ينفذ نظرنا إلى الغائية بوضعها بنية العمل الفنى العميقة ، ويصل من وراء هذه الغائية إلى الحرية الإنسانية بوصفها مصدر هذا العمل وأساسه الأصلى . فواقعية« فرمير »[1] جد عميقة حتى ليعتقد المرء لأول وهلة أنها فى مظهر التصوير . ولكن إذا نظرنا إلى إشراق المواد التى يؤلف منها لوحاته ، وإلى جلال حيطانه الصغيرة الآجرية ذات المخمل الوردى ، وإلى كثافة الزرقة فى غصن شجرة زهر العسل ، وإلى لمع الطلاء فى ظلام ردهاته ، وإلى البشرة البرتقالية للوجوه الصقلية التى يصورها وكأنها من حجر قداح الماء المقدس ، إذا نظرنا فى كل ذلك شعرنا فجأة بما يغمرنا من سرور ، وشعرنا كذلك بأن الغائية ليست فى الأشكال والألوان بقدر ماهى فى خياله المجسم . فجوهر الأشياء نفسها ومادتها هما السبب فيما لها من أشكال . ونحن أمام لوحات هذا الفنان أقرب مانكون من الإنتاج الفنى المطلق ، لأنا إنما نكتشف فى السلبية المادية نفسها حرية الإنسان التى لا سبيل إلى سبر غورها .

فالعمل الفنى ، إذن ، لا ينحصر فى حدود الموضوع مرسوما كان أو منحوتا أو محكميا . وكما أن الأشياء لا تدرك إلا فى موضعها من العالم ، كذلك تظهر الموضوعات التى يقدمها الفن وثيقة الصلة بالعالم . فوراء مغامرات « فابريس » تتراءى إيطاليا فى عام ١٨٢٠ ، والنمسا وفرنسا ، وتتراءى السماء بنجومها التى كان يستهديها الأب « بلانيس » وأخيراً تتراءى الأرض كلها .فإذا قدم لنا الفنان حقلا أو زهرة فلوحاته نوافذ مطلة على العالم بأجمعه . فهذا الطريق الأحمر الغائص فى مروج القمح ، نحن نتبعه إلى أبعد بكثير مما رسمه« فان جوج »[2] ونسترسل فى تتبعه بين مروج قمح أخرى حتى نبلغ إلى نهر يصب فى البحر ، ونتعمق فى تتبعنا إلى مالا نهاية حتى ننفذ إلى الطرف الآخر من العالم ، وحتى أعماق الأرض التى هى عماد الحقول وأساس الغائية . وهكذا يهدف العمل المنتج للفنان فى بضعة الأشياء التى يخلقها أو يعيد خلقها إلى تجديد شامل للعالم كله . فاللوحة والكتاب كلاهما تجديد لمجموع الوجود ، وكلاهما يمثل مجموع الوجود أمام حرية المشاهد . لأن الهدف الغائى للفن هو إعادة تنظيم هذا العالم بعرضه كما هو ، ولكن على تقدير أنه صادر عن حرية الإنسان . ولكن بما أن ماينتجه المؤلف لا يكتسب حقيقة« الموضوعية » إلا فى نظر المشاهد

---

(١) Vermeer(١٦٣٢ – ١٦٧٥) من أشهر الرسامين الهولنديين ، وأبرعهم فى رسم المناظر الطبيعية .

(٢) Van Gogh(١٨٥٣ – ١٨٩٠) رسام هولندى مشهور بلوحاته فى رسم المناظر الطبيعية والأشخاص .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

إذن هذا التجديد المنشود موكول بعملية الاستعراض للأعمال الفنية ، وبخاصة عملية القراءة . نحن الآن على استعداد أكثر من ذى قبل للإجابة على السؤال الذى وضعناه منذ قليل بشأن اختيار الكاتب التوجه إلى حرية الآخرين من الناس بحيث يستطيعون معا — بفضل التعاقد المشترك بينهم وبينه — أن يجعلوا الكون كله ملكا للإنسان ، وأن يجعلوا الإنسانية وقفاً على العالم .

واذا أردنا أن نذهب إلى أبعد من ذلك فعلينا أن نكون على ذكر من أن الكاتب — ككل الفنانين الآخرين — يهدف إلى منح قرائه نوعا من الشعور يطلق عليه عادة اسم اللذة الفنية ، وأفضل تسميته : « الطرب الفنى » . وهذا الشعور ، حين يظهر ، يدل على أن العمل الفنى قد اكتمل . ويجمل الآن أن نخبر هذا الشعور على ضوء الاعتبارات التى سبقت . ففى الواقع هذا الطرب الذى يستعصى الشعور به على المنتج . بوصفه منتجاً ، لايفترق عن الوعى الفنى للمشاهد ، والمشاهد - فيما نحن بصدده من حالة — هو القارئ . إنه شعور معقد ولكنه ذو مقومات وشروط لا ينفصل بعضها عن بعض . فهو أولا لا يفترق عن الاعتراف بغاية متعالية مطلقة تعوق ، برهة ، الطغيان النفعى لغايات الوسائل ووسائل الغايات[٢] ، أى تعوق مانطلق عليه دعوة موجهة إلى حرية القارئ ، أو مايسمى قيمة من القيم . وبالضرورة يصطحب الوعى[1] الوضعى الذى اتخذه حيال هذه القيمة بوعى آخر غير وضعى هو الوعى بحريتى ، إذ لاتهتدى الحرية إلى كنهها بمطلب متعال . والاهتداء إلى ذاتها طرب ، ولكن بنية هذا الوعى الذاتى تتضمن وعيا آخر . ففى الواقع حيث إن القراءة بمثابة خلق للعمل الفنى ، فحريتى لاتبدو فى كامل استقلالها وكفى ، بل تبدو كذلك بوصفها قوة خالقة ، أى أنها لاتقف عند سن قانونها الخاص بها ، ولكنها تدرك أنها جوهر العمل الفنى . وفى هذا المستوى تتجلى الظاهرة الجمالية الحق ، أى الخلق الفنى . الذى يبدو« موضوعياً » فى نظر القارئ بوصفه منتجاً له . وهذه هى الحالة الفريدة التى يجد فيها الخالق[2] متعة فيما أنتجه من موضوع وكلمة المتعة التى تنطبق على الوعى الوضعى للانتاج المقروء كافية فى الدلالة على أننا أمام مقوم جوهرى من مقومات الطرب الفنى . وتصطحب هذه المتعة الوضعية بالوعى غير الوضعى من جانب القارئ ، وهو الوعى بأنه عامل جوهرى بالنسبة للإنتاج الفنى الذى يعده هو جوهرياً . ولى أن أسمى هذا المظهر من مظاهر الوعى

---

(١) الوعى الوضعى أى الوعى الذى يفرضه العمل الأدبى على القارئ بوصفه اقتراحاً محدداً موجهاً إلى حريته ، والوعى الوضعى المصاحب للوعى الأول هو الوعى بالحرية تجاه موقف خاص . وهذا الوعى الأخير يشف عن حرية الإنسانية كلها ، كما يشف كل موقف فردى عن معاينه الإنسانية الكلية .

(٢) الخالق هنا هو القارئ الذى يخرج إلى الوجود العمل الأدبى بعمليته فى القراءة على نحو ما سبق شرحه .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الفنى : « شعور الأمان » إذا هو الذى يطبع بطابع الهدوء الشامل أقوى المشاعر الفنية . ويرجع فى أصله إلى إقرار الانسجام التام بين« الذاتية » و « الموضوعية » ومن جهة أخرى : حيث إن موضوع الفن الأصل هو العالم بوصفه هدف الفنان من وراء مايتخيله ، فإن الطرب الفنى يصطحب الوعى الوضعى بأن العالم قيمة من القيم ، أى واجب يقترحه الفنان على الحرية الإنسانية وهذا هو ماأسميه التحول الفنى للمشروع الإنسانى ، لأن العالم يبدو ، عادة ، بمثابة الأفق وراء[1] موقفنا ، أو بمثابة المسافة اللانهائية التى تفصلنا عن أنفسنا ، أو كأنه المجموع التركيبى للفكرة ، أو جملة العوائق والأدوات على سواء ، ولكنه لايبدو أبداً مطلباً موجهاً إلى حريتنا . وهكذا يصل الطرب الفنى إلى هذا المستوى لأنه صادر عن الوعى بأن فى استطاعتى أن أصلح وأتبنى ماهو خارج تمام الخروج عن حدود ذاتى ، إذا أنى أحيل الخواطر إلى أوامر ، وأحيل الواقع إلى قيمة : فالعالم هو واجبى ، أى أن الوظيفة الجوهرية التى قبلتها عن حرية هى – على وجه الدقة – أن أجلو موضوعى الوحيد المطلق ، وهو العالم ، وأسوقه إلى الناس فى حركة غير مشروطة . هذا إلى أن المقومات السابقة تتضمن تعاقداً بين الحريات الإنسانية فإننا نجد – من جهة – أن القراءة اعتراف بحرية الكاتب عن ثقة به وحاجة إليه ، ومن جهة أخرى تنطوى المتعة الفنية – كما يحس بها القارئ بوصفها قيمة من القيم – على مطلب عام بالنسبة إلى الآخرين : وهو أن كل إنسان ، بوصفه حراً كل الحرية ، يشعر بنفس المتعة حين يقرأ نفس الكتاب . وهكذا تتمثل الإنسانية كلها فى أسمى مالها من حرية ، إذ تقرر للقارئ عالماً هو عالمه هو ، وهو – فى الوقت نفسه – العالم الخارجى ففى حالة الطرب الفنى يبدو الوعى الخاص بالموضوع المقروء وعياً تصورياً للعالم فى مجموعه ، كما يجب أن يكون فى آن ، وبوصف هذا العالم ملكاً لنا وغريباً عنا فى وقت معا ، ثم إننا أكثر تملكاً له بقدر ماهو أمعن فى الغرابة عنا . ويشتمل الوعى غير الوضعى حقا على مجموعة الحريات الإنسانية مؤتلفة بوصفه موضوع الثقة والحاجة العالميين .

فالكتابة ، إذن ، كشف للعالم ، ثم اقتراحه واجباً يقوم به القارئ . والكتابة لجوء الكاتب إلى ضمير الآخرين بغية الاعتراف به عاملا جوهرياً فى مجموع الكون ، رغبة من الكاتب فى أن يحيا معترفا له بذلك على يد وسطاء من الناس . ولكن بما أن العالم – من ناحية أخرى – لا يبين عن أسراره إلا بالعمل ، وبما أن المرء لا يستطيع الشعور بنفسه فيه إلا إذا تجاوز الواقع بغية تغييره ، إذن فالعالم فى قصص الكتاب يعوزه العمق إذا لم يتم

---

(١) إذ وراء تخصيص إنصاف مظلوم فى موقف معين يتراءى معنى العدل والإنصاف المطلقين ، والرغبة فى تغيير كل مظهر للظلم أينما كان ، ولكن من وراء الموقف الخاص .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

كشفه فى حركة ترمى إلى جعله متعاليا . وكثيرا ما نوحظ أن الموضوع فى القصة لا يكتسب غزارة وجوده من تعدد الوصف وطوله فيه ، ولكن من تعدد علاقاته بمختلف الأشخاص كما أنه يكون أكثر واقعية بقدر مايبذل فيه من جهد وأخذ ورد . وموجز القول : يكون أكثر واقعية بقدر مايتجاوزه الأشخاص هادفين إلى غاياتهم الخاصة بهم . هذا هو الشأن فى عالم القصة بما تحتوى عليه من جماعة الناس والأشياء . فلكى يبدو هذا العالم أغزر وجودا يجب أن يكون كشف الكاتب له فى إنتاجه كشف التزام فنى بخياله عن طريق العمل ، فيكتشفه القارئ كذلك بوساطته . وبعبارة أخرى : كلما كان القارئ أكثر توقاناً إلى تغيير العالم الذى يقرأ ، كان هذا العالم الفنى أكثر حيوية . قد كان خطأ الواقعية فى اعتقاد أصحابها أن الواقع ينجلى بالتأمل فيه . وأنه يمكن تبعاً لذلك تصويره تصويراً لا تحيز فيه . وكيف يكون هذا ممكناً مادام التحيز فى الإدراك نفسه ، ومادام مجرد تسمية الأشياء فى ذاتها يتضمن تغييرها ؟ وكيف يستطيع الكاتب — وهو يريد أن يكون عاملا جوهرياً فى العالم — أن يكون كما يشاء بالنسبة للمظالم التى ينطوى عليها العالم ؟ وعلى الرغم من ذلك يجب أن يكونه . ولكن إذا قبل أن يصور فى إنتاجه المظالم فإنما يكون ذلك فى اتجاه يتجاوز حدود هذه المظالم بقصد القضاء عليها أما أنا — الذى أقرأ — فإذا خلقت وأبرزت إلى الوجود عالما ظالماً فلا أستطيع إلا أن أجعل نفسى مسئولا عنه . وكل فن المؤلف هو فى دفعى إلى خلق ماقد أكتشف هو ، أى أنه يجعل منى حكما فيه . فعلى عاتقنا كلنا تقع تبعة هذا العالم . ولأن ذلك يعتمد على الجهد المشترك لحريتنا كلينا ، ولأن المؤلف قد حاول بوساطتى أن يفرضه على نحو إنسانى ، إذن يجب أن يظهر ذلك العالم خالصاً فى ذاته وفى أعمق جوهر له ، كأنما قد نفذت فى كل جوانبه ودعمته حرية تهدف إلى الحرية الإنسانية جمعاء . وإذا لم يكن هذا العالم حقاً « مدينة الغايات » [1] التى يجب أن تسود ، فلا أقل من أن تكون خطوة إليها . وموجز القول يجب أن يكون ذلك العالم صيرورة ، وأن يمثل وينظر إليه دائماً — لا بمثابة عبء فادح يئودنا حمله — ولكن من وجهة تتجاوزه نحو « مدينة الغايات » . ومهما تكن عليه الإنسانية من خبث ويأس ، فيجب أن يكون الكتاب الذى صورت فيه ذا مظهر كريم [2] نعم لا ينبغى أن يظهر ذلك الكرم على شكل خطب المواعظ ، ولا فى خلق أشخاص فضلاء . بل ينبغى أن يتضح كأنه المقصود عن عمد . وإنه لحق أن العواطف

---

(١) أى التى تتحقق فيها الغائية بدون غاية كما يرى « كانت » ، وسيعود المؤلف إلى مناقشة هذه الفكرة فى الفصل الرابع من هذا الكتاب .

(٢) لأنه يصور المفاسد ابتغاء محوها ، وإقرار المعانى الإنسانية المطلقة التى يشف عنها الموقف المحدد .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الطيبة لا تصنع الكتب القيمة ، ولكن يجب أن يكون ذلك الكرم لحمة الكتاب نفسه والنسيج الذى تصور عليه الأشخاص والأشياء . فمهما يكن الموضوع الذى يعالجه الكاتب فعليه أن يضفى عليه فى كل نواحيه نوعاً من اللطف الأصيل ليذكرنا بأن العمل الفنى ليس قط مجرد حقائق طبيعية ، ولكنه مطلب من المطالب وليد موهبة . فإذا تناولت هذا العالم ، بما يحتوى عليه من مظالم فليس ذلك لكى أتأمل فى هذه المظالم فى برودة طبع ، بل لكى أردها حية بسخطى وأكشف عنها وأبعثها مظالم على طبيعتها ، أى مساوئ يجب أن تمحى . وبذا لا يكشف القارئ عن العالم فى عمقه الذى صوره فيه الكاتب إلا بفضل بحث القارئ فيه وسخطه وإعجابه به . والحب الكريم يمين البيعة من القارئ على التمسك بما يريد الكاتب ، والسخط الكريم بيعة منه على التعبير ، والإعجاب كذلك بيعة منه على المحاكاة . فبالرغم من أن الأدب شئ والأخلاق شئ آخر ، نرى فى أعماق فرائض الفن فرائض الخلق ، إذ مجرد الجهد الذى يتكلفه الكاتب فى كتابته اعتراف منه بحرية قرائه ، وشروع القارئ فى تصفح الكتاب اعتراف منه كذلك بحرية كاتبه . فالعمل الفنى — من أى الجهات نظرت إليه — شهادة بالثقة فى حرية الناس . ومادام القراء كالكاتب لا يعترفون بالحرية إلا بقصد المطالبة بتثبيت دعائمها ، إذن يمكننا أن نعرف العمل الأدبى بأنه تقديم خيالى للعالم فى حدود مايستلزم من الحرية الإنسانية . وينتج مما سبق ألا وجود لما يسمى الأدب الأسود (أو المتشائم) ، إذا مهما تكن الألوان التى صور بها العالم مظلمه ، فإن الكاتب لم يصوره كذلك إلا ليشعر الأحرار من الناس حياله بحريتهم . فالقصص كلها إما جيدة أو رديئة . فالرديئة هى ماتهدف إلى اعجاب القارئ بتملق عواطفه ، فى حين أن الجيدة بمثابة مطلب ينشده الكاتب من القارئ صادراً عن عقيدته . وليس لدى الفنان إلا جانب واحد يستطيع أن يصور منه عالمه للأحرار الذين ينشد هو موافقتهم ، وهذا الجانب هو مظهر عالم فى حاجة دائبة إلى قدر أوفر من الحرية يغمر جوانبه . ولن يتصور بحال أن يستخدم الكاتب فيض الكرم الصادر عنه فى أجازة الظلم ، ولا أن يستمتع القارئ بحريته إذ يقرأ كتاباً فيه تصويب استعباد الإنسان للإنسان أو قبول ذلك الاستعباد ، أو مجرد إحجام عن استنكاره . من الممكن أن نتخيل قصة جيدة مؤلفها أمريكى أسود ، حتى لو كانت تفيض ببغض البيض ، إذ حرية جنسه هى التى ينادى بها من وراء هذا البغض . وبما أنه يدعونى لاتخذ موقفاً كريماً ، فلن أحتمل — وأنا على شعور بحريتى الخالصة — أن أكون بعض هذا الجنس الظالم ، بل أقف ضد الجنس الأبيض ، بل ضد نفسى أنا بوصفى جزءاً منه ، لأهيب بالأحرار جميعاً كى يطالبوا بتحرير ذوى الألوان . . .[٣] .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

إذ فى اللحظة التى أشعر فيها بأن حريتى مرتبطة بحرية الآخرين من الناس رباطاً لا ينفصم ، لا يمكن أن يتطلب منى أن أستخدمها فى تصويب استعباد بعضهم لبعض . فليكن المؤلف كاتب رسائل أو مقالات أو هجاء أو قصصياً ، وليقتصر فى حديثه على عواطف فردية أو ليهاجم نظام المجتمع ، فهو فى كل أحواله الرجل الحر ، يتوجه إلى الأحرار من الناس ، وليس له سوى موضوع واحد ، هو الحرية .

إذن كل محاولة - يقصد بها الكاتب إلى استعباد قرائه - خطر يهدده فى فنه نفسه . فالحداد تهدده الفاشية فى حياته بوصفه إنسانا فحسب ، ولا تهدده ضرورة فى مهنته ، ولكنها تهدد الكاتب فى حياته ومهنته كليهما ، بل هى أكثر تهديداً له فى مهنته منها فى حياته . وقد رأيت مؤلفين كانوا يدعون من قلوبهم إلى الفاشية قبل الحرب ، قد أصيبوا بالجدب الذهنى حتى فى اللحظة التى أضفى عليهم فيها الألمان كل ألقاب المجد . ويحضرنى على الأخص « دريو لا روشيل [1] » . لقد خدع ، ولكنه كان مخلصا لدعوته ، وقد برهن على هذا الإخلاص . فقد قبل إدارة مجلة تعمل بوحى من الألمان . وفى الشهور الأولى أخذ يهدد مواطنيه ويؤنبهم ويعظهم ، فلم يرد عليه أحد ، إذا لم يكن لإنسان من الحرية مايستطيع أن يرد . وقد استشاط غضباً إذ لم يعد يشعر له بقراء . وألح فى دعوته ولكن لم تلح له علامة تدله على أن دعوته قد فهمت من إنسان ، لاعلامة حقد ولا علامة غضب كذلك لاشئ مطلقاً . فبدأ ضالاً . وفريسة اضطراب مطرد ، فشكا مر الشكوى إلى الألمان . وقد كانت مقالاته مشرقة الديباجة ، فسمج طعمها ، حتى بلغ به الأمر إلى حد الارتياع فلم يجد صدى إلا لدى الصحف التى بيعت ضمائرها والتى كان يحتقرها . فقدم استقالته ثم استعادها ليتحدث من جديد ، لكنه ظل دائماً يصيح فى واد . ثم انتهى إلى سكوت فرضه عليه صمت الآخرين . لقد طالب باستعباد الآخرين ، ولكن لابد أنه دار فى خلده المجنون أن الاستعباد اختيارى يصدر عن الحرية كذلك . ثم أتى ذلك الرجل الذى طالما أشاد به ، ولكن الكاتب لم يستطع احتماله . وبينما سار على هذا المنوال ، ظل الآخرون وهم لحسن الحظ الكثرة العظمى - يعتقدون أن حرية الكتابة تستلزم حرية الوطن . فالمرء لا يكتب للعبيد . وفن النثر مرتبط بالنظام الوحيد الذى يحتفظ فيه النثر بمعناه : فما يتهدد أحدهما يتهدد الآخر كذلك . ولن يكفى الدفاع عنهما كليهما بالقلم ، حين يأتى اليوم الذى يكره القلم

---

(١) Drieu La Rochelle (١٨٩٣ - ١٩٤٥) كاتب فرنسى كبير ، ألف قصصاً ورسائل سياسية لها طابع الفاشية ، وكان مدير مجلة : المجلة الفرنسية الجديدة N.R.F. فى أثناء الاحتلال الألمانى لفرنسا ، وكانت المجلة تحت إشرافهم . وقد مات هذا الكاتب منتحراً .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فيه على التوقف . وعلى الكاتب حينذاك أن يحمل السلاح . وإذن ، أيّ جانب سلكت ، وأياما تكن الأفكار التى تدعو إليها ، فسيزج بك الأدب فى الحرب . فالكتابة طريق من طرق إرادة الحرية ، فمتى شرعت فيها - إن طوعاً وإن كرها - فأنت ملتزم .

وقد يتساءل قوم : وبم الالتزام ؟ بالدفاع عن الحرية ؟ إذن ، ماأوجز القصد ! ! أو يراد بذلك أن يقيم الكاتب من نفسه حارساً للقيم المثالية كما كان عليه الكاتب فى رأى « بندا[1] » قبل أن يخون رسالته ؟ أم هل الغرض حماية الحرية فى شئون الحياة اليومية ، بالاشتراك فى صنوف الصراع السياسى والاجتماعى ؟ المسألة مرتبطة بمسألة أخرى بسيطة فى مظهرها ولكن لا يسائل أحد عنها نفسه أبدا ، وهى : « لمن نكتب ؟ » .

---

(١) جوليان بندا Julien Benda(١٨٦٧ - ١٩٥٦) كاتب فرنسى ولد من أبوين يهوديين ، ويقصد سارتر إلى الرد عليه فى كتابه : خيانة الكتاب La Trahison des Clers الذى ظهرت طبعته الأولى عام ١٩٢٧ ، وفيه ينعى بندا على الكتاب اشتغالهم بالمسائل الوطنية أو الاجتماعية أو انغماسهم فى تيارات السياسة ، ويعتبر هذا بمثابة خيانة منهم . ولهذا المؤلف كتب كثيرة فى النقد الأدبى . وهو من أعداء الرجعية والشيوعية والرومانتيكية . وهو ولوع بالتفكير المجرد ، ولذا يفضل الفلسفة على الأدب ، ويسخر من الأدب المعاصر كله وسيناقش سارتر آراءه بشىء من التفصيل فى الفصل التالى .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

تعليق المؤلف على الفصل الثانى

[١] وكذلك الشأن فيما يخص مسلك من يستعرض الأعمال الفنية الأخرى سوى الكتابة ، (كاللوحات المرسومة ، والسيمفونيات الموسيقية ، والتماثيل) ، ولكن على درجات مختلفة .

[٢] فى الحياة العملية كل وسيلة جديرة بأن تعد غاية حين ينشدها المرء ، وكل غاية تصير وسيلة للحصول على غاية أخرى .

[٣] قد ارتاع قوم من هذه الملحوظة الأخيرة . وهأنذا أسألهم أن يذكروا لى قصة جيدة واحدة غايتها خدمة الاضطهاد ، وقصة جيدة واحدة كتبت ضد السود أو ضد العمال أو ضد الشعوب المحتلة . وسيقول قائلهم : « إذا كان لا وجود لمثل هذا النوع من القصص ، فليس هذا سبباً فى ألا تكتب قصة جيدة فى هذه الموضوعات يوماً ما » . ولكنك تعترف ، إذن ، بأنك أنت ، لا أنا ، الذى تقول بنظرية مجردة غير عملية . لأنك تؤكد إمكان حقيقة لم يسبق لها وجود ، لاعماد لك فى ذلك سوى إدراكك التجريدى للفن ، على حين أقتصر على تقديم شُرح لحقيقة مسلم بها .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الفصل الثالث

لمن نكتب ؟

نقاط الفصل الثالث

(لا يتوجه الكاتب إلى قارئ عالمى ، بل إلى قارئ فى وطن خاص فى موقف محدد الحديث عن الحرية فى معناها التجريدى لا يجدى ، لأنها لا تكتسب معناها الحق إلا فى موقف معين – الحرية فى معناها الإنسانى مقيدة ، بها يتخلى المرء عما يصر بحرية الآخرين – كل الأعمال الأدبية محتوية فى نفسها على صورة القارئ الذى كتب له أمثلة : شخصيات ميناللك وناتانايل – قصة صمت البحر . . . معنى الالتزام وصلته بحرية الآخرين والمعانى الإنسانية – المجتمع يحاصر الكاتب ويقلده مكانته الكاتب المستهلك غير المنتج به المجتمعات لأنه ينقلها من حالة اللاسعور إلى حالة الشعور – الكاتب فى صراع مع قوى المحافظة والجمود – الكاتب فى المجتمعات التى يكون بناؤها قائماً على الثورة يمكن أن يكون وسيط الجميع – شقاء ضمير الكاتب فى حالة إسهامه فى الصراع الاجتماعى .

تحليل تاريخى لمنطق الأدب : شقاء ضمير الكاتب قد يهبط إلى أدنى درجاته إذا أصبح الكاتب فى عداد الطبقات المميزة بدلا من أن يكون على هامشها . مثال : الكتاب فى فرنسا فى حوالى القرن الثانى عشر قد ينضم الكاتب إلى المذهب الفكرى السائد ويتحدد جمهوره بطبقة خاصة من جمهور فعلى حين لا يكون له جمهور إمكانى مثال : الجمهور الفعلى عند الكلاسيكيين – معنى الكلاسيكية والجنسية فى الأدب – على الرغم من طابع المحافظة فى الأدب الكلاسيكى ، أدى صدق المواقف النفسية فيه إلى زلزلة كثير من القيم السائدة فمهد بذلك لأدب الثورة فيما بعد .

موقف الكاتب فيما إذا انقسم جمهوره الفعلى أحزاباً متعادية ، أو فيما ظهر جمهوره الإمكانى مثال : جمهور كتاب القرن الثامن عشر بين الصفوة والبرجوازيين – تمتع كتاب القرن الثامن عشر بوضع ممتاز ، هو شطر جمهورهم نصفين . مابين نبلاء (وكانوا هم جمهور الكتاب فى القرن السابع عشر) وبرجواريين (وهم طبقة الكتاب فى الأصل) – فأتيح للكتاب أن ينظروا إلى طبقتهم من خارجها . فأدركوها خيراً مما أدركها البرجوازيون أنفسهم الذين لم يخرجوا مثلهم منها . وإنما نظروا إليهم من خارجها لأنهم كانوا فعلا يعيشون على هامش طبقة النبلاء ونتيجة لهذا الإدراك عبروا عن مطالبها التى كانت مطالب إنسانية كلية – ولكنهم تعرضوا لخطر القضاء على رسالتهم بتحقق مطالبهم فى نيل البرجوازية مطالبها . فتوحد جمهورهم من جديد فى الطبقة البرجوازية التى ابتلعت – أوكادت – طبقة النبلاء ، وحين تحققت بذلك مطالبهم تعذر عليهم الخروج مرة أخرى من طبقتهم البرجوازية ، وأصبحوا يعولهم البرجوازيون فى شكل قراء كما كان يعولهم النبلاء فى القديم فى صورة هبات ، فانطبقت عليهم

الرحمانية بالمسرح ... والأدب الرحماني به عاملة ولكنها غير منتجة . لأنها وسيط بين العامل والمستهلك . فدخل الأدب في دائرة الأمور السمعية يمر الوسائل يسكن الخواطر ويسالم . واعتماد الأدب من جديد على الأفكار المجردة المطروقة . لا يمكن رد الأدب إلى الفكرة المحضة . المرحوارى يرهب الكاتب ويريد إخصاءه . أصبح غرض الكاتب ليس هو التوجه بدعوته إلى الحريات المطلقة . بل عرض قوانين نفسية متحكمة فيه على قراء محكومين بها مثله .

ظهر جمهور إمكاني من جديد بعد الرومانتيكية . إخفاق كتاب القرن التاسع عشر بمقارنتهم بكتاب القرن الثامن عشر (ماعدا قليل منهم وخاصة هوجو) - عيوب الواقعية . ثم الرمزية والسيريالية . أنها مغمورة في طبقة لا ترى عليها فيها واجبا . فلجأت إلى النفي المطلق .

تقسيم عام لعصر القصة - نقد النواحي الفنية للقصة في القرن التاسع عشر - منطق الأدب في العصر الحديث - استنتاج الجوهر الخالص للعمل الأدبي - معنى استقلال الأدب - مصير الأدب تجريديا إذا لم تتح له الإحاطة الشاملة بجوهره - العالمية التجريدية وهم يتعلق به من يتجردون من عصورهم تعللا بالخلود - الحرية معناها ألا تطغى مطالب فئة أو طبقة على غيرها ، وإلا توقعنا في التحريد . على الكاتب أن يخوض نفس المغامرة التي يخوضها قراؤه أدب « المدينة الفاضلة » .

يبدو لأول وهلة أنه لاشك في أن الكاتب إنما يكتب للقارئ من حيث هو فرد من أفراد الناس في العالم . وفعلا رأينا أن مطلب الكاتب يتجه مبدئياً[1] إلى جميع الناس ، ولكن الأوصاف السابقة أوصاف مثالية . حقاً يعلم الكاتب أنه يتكلم في سبيل حريات متعثرة مقنعة ، وحتى حريته هو ليست جد خالصة . فعليه أن يجلوها ، فيكتب كذلك لتخليصها من الشوائب . وسهولة التحدث على عجل عن القيم الخالدة فيها مزلق خطر : إذ القيم الخالدة جد هزيلة . ولو نظر إلى الحرية نفسها من زاوية الخلود لبدت غصناً جافا إذ هي كالبحر في حركة لاتزال تبدأ أبداً . فليست هي سوى الحركة التي بها دائباً يتخلص المرء مما يعوقه ، فيتحرر . والحرية - في أي أشكالها - لا تمنح ، بل على المرء أن ينتصر على شهواته وجنسه وطبقته وأمته ، فينتصر بذلك على الآخرين . وإنما يتوقف الأمر في هذه الحالة على طبيعة العقبة التي يحاول اقتحامها ، وعلى المصابرة في سبيل النصر . فهذا هو ماتتخذ به الحرية في كل حال صورتها . فإذا اختار الكاتب - كما يريد له بند[2] - أن يتحدث

---

(١) في النقاط الأخيرة من الفصل السابق .

(٢) انظر الفصل السابق وهناك مس المؤلف الفكرة التي يطيل في شرحها هنا ، وهي أن المبادىء العامة تتراءى بمثابة الأفق من وراء وصف المواقف المحددة التي هي موضوع كل أدب حريص على تأدية رسالته الإنسانية .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

هاذيا ، فله أن يتحدث فى أسلوب جميل الفواصل عن تلك الحرية الخالدة التى تنادى بها – على سواء – النازية وشيوعية ستالين والديمقراطيات الأسمالية [١] ، فلن يضيق بكلامه أحد ، ولن ينال به إنساناً ، فقد منح سلفاً كل ماطلبه . ولكن هذا حلم مجرد . فسواء أراد الكاتب أم لم يرد ، وحتى لو تطلع إلى المجد الخالد [٢] ، فهو يتحدث إلى معاصريه ومواطنيه وإخوانه من بنى جنسه أو من طبقته .

وفى الحق لم يلحظ امرؤ بعد – كما ينبغى أن يلحظ – أن نتاج العقل ذو إضمار . فلا يقصد المؤلف أن يقص كل شئ ، حتى لو كان غرضه تقديم موضوعه أكمل تقديم بل سيظل دائما يعرف أكثر مما عنه يفصح . ذلك أن اللغة إضمارية . إذ أردت أن أعلم جارى أن زنبارا دخل من الشباك فلا داعى فى ذلك إلى خطاب طويل . بل تكفى كلمة أو إشارة . « أنتبه » أو « هاهو ! » — فإذا مارآه فقد اتضح كل شئ . ولو أن قرصاً من أقراص الحاكى ردد علينا – بدون شرح – الأحاديث التى تجرى يومياً فى قرية نائية مثل بروفين [٣] أو أنجوليم [٤] فلن نفهم منه شيئاً . إذ لا توجد القرائن من الذكريات المشتركة والإدراك المشترك ، وموقف كل من الزوجين ومالهما من مشروعات وبالاختصار . لا يوجد العالم – الذى يعلم كل من المتحادثين أنه ماثل فى ذهن الآخر .

وهذا هو الشأن فى القراءة : فأهل العصر الواحد والمجتمع الواحد الذين عاشوا فى نفس الأحداث ، وواجهوا أو تجنبوا نفس المسائل ، لهم فى حلوقهم مذاق واحد ، وعليهم تبعة مشتركة بعضهم مع بعض . وتجمعهم ذكريات موتى واحدة . ولذا لاحاجة إلى الإطالة فى الكتابة . لأن ثم كلمات هى مفاتيح . لو أنى قصصت الاحتلال الألمانى على جمهور أمريكى لاحتجت إلى كثير من التحليل والحيطة ، فأضحى بعشرين صفحة للتبديد أنواع الظنة والأحكام السابقة والخرافات . ثم على بعد ذلك أن أتثبت من موقفى فى كل خطوة ، وأن أبحث فى تاريخ الولايات المتحدة عن صور ورموز تتيح فهم تاريخنا ، وأن يظل ماثلا أمام فكرى – فى كل وقت – فرق مابين تشاؤمنا نحن الشيوخ المحنكين وتفاؤلهم وهم الأغرار

---

(١) أى أن مبدأ الحرية فى ذاته يسلم به حتى أعدى أعدائها ، ولتكن تحديد الموقف يبين أصدقاء الحرية الحق من أعدائها .

(٢) يسخر المؤلف – كما سيتضح بعد – ممن يعالجون فى أدبهم قضايا عامة خالدة لا ترتبط بمسائل عصرهم ، تعللا منهم بأن ذلك هو سبيل الخلود ، لأن تصوير المسائل الموقوتة فى نظرهم سينتهى بانتهائها . ويشرح المؤلف وجه الخطأ فى فكرتهم .

(٣) Provinsمدينة بإقليم سين ومارن بفرنسا ، على أحد فروع نهر السين .

(٤) مدينة كبيرة وعاصمة إقليم شارونت بفرنسا ، على نهر شارونت على بعد ٤٤٠ ك . م من باريس .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

المبتدئون . ولكن إذا كتبت فى نفس الموضوع للفرنسيين فنحن فيما بيننا تكفينا هذه الكلمات على سبيل المثل : « أنغام موسيقى حربية ألمانية فى جوسق حديقة عامة » . وفى هذه العبارات كل شئ : ربيع مر المذاق ، وبستان إقليمى ، ورجال محلقو الرؤوس ينفخون فى آلات نحاسية ، ورجالة يسرعون الخطا غير حافلين كأنهم عمى صم ، وتحت الأشجار اثنان أو ثلاثة يصغون مقطبى الوجه ، وهذه الألحان التى تتملق فرنسا فى غير جدوى فتذهب مع الريح ، وما كنا فيه من عار وقلق ، ثم غضبنا وكبرياؤنا . فليس القارئ الذى أتوجه إليه بالإنسان الذى جمع فى نفسه بين معرفة العالم الأكبر والأصغر على غرار « ميكرو ميجاس »[(١)] ، وليس هو نموذج « الساذج »[(٢)] . كما أنه ليس هو الله — فليس فيه جهل الساذج الوحشى الذى يجب أن يشرح له كل شئ ، حتى البدائيات ، وليس هو روحاً ولا صفحة بيضاء . وليس عالماً بكل شئ ، شأن الله أو أحد الملائكة . وإنما أكشف له بعض مظاهر العالم ، فأستفيد مما يعلم لأحاول تلقينه مالا يعلم . وهو معلق بين الجهل المطلق والعلم التام . ولديه بضاعة محدودة تتغير من لحظة إلى أخرى . وهى كافية للإيحاء بصفته التاريخية . فليس هو فى الحقيقة وعياً عابراً للحرية ، ولا توكيداً صرفاً لها غير مقيد بزمن ، كما أنه لا يحوم فوق التاريخ ، بل إنه منخرط فيه .

---

(١) Micromégas اسم مأخوذ فى الأصل عن صفتين يونانيين ، أولاهما micro صغير ، والثانية megas كبير — والاسم علم على بطل قصة فلسفية لفولتير بنفس الاسم صدرت عام ١٥٧٢ ، والفكرة الفلسفية فى القصة هى نسبية الأبعاد وضآلة الأرض والنوع الإنسانى فى العالم . وميكروميجاس ساكن من سكان الأبرق من نجوم الشعرى اليمانية ، طوله مائة وعشرون ألف قدم ، يزور الأرض فى صحبة أحد سكان كوكب زحل ، وطوله ستة آلاف قدم . وتدور محادثات بينهما وبين فلاسفة الأرض ، ويدهشان من قيام الحرب بين هذه الحشرات الصغيرة التى هى الناس ، ويتعجبان من اعتقاد هؤلاء أن الكون إنما خلق من أجلهم ... والفكرة فى جوهرها مأخوذة عن التاريخ الهزلى لسير انوادى براجراك ، ثم هى متأثرة برحلات جاليفر الشهيرة .

(٢) L'Ingénu أى الساذج ، بطل قصة فلسفية أخرى لفولتير تحمل نفس الاسم ، نشرت عام ١٧٦٧ ، وهو فتى ولد فى كندا من أبوين فرنسيين ، ولكن نشأ حتى سن العشرين بين هنود أمريكا ، ثم أتى بعد ذلك إلى فرنسا وتعرف عليه قسيس وأخته أنه ابن أخيهما . وقد حملته سذاجته وصراحته وذوقه الفطرى على أن ينقد كثيراً من أمور الكاثوليكيين حين أصبح كاثوليكياً . فيذهب إلى إقليم « بريتانى » فى فرنسا ، ويأسى على نفى جماعة البروتستانتين إثر مرسوم نانت الذى كان قد صدر فى عهد هنرى الرابع عام ١٥٩٨ ، فيحبس فى سجن الباستيل . وتسعى الفتاة « سانت إيفيس » التى كان قد أحبها لخلاصه من السجن ، ولا تظفر بذلك إلا بعد أن تتنازل عن شرفها لوزير ذى نفوذ كبير فى فرساى . وينجو حبيبها ، ولكن تموت هى لندمها على ما وقعت فيه من عار . والساذج يقع فى مآزق تثير الضحك ، ولكن ذات معان عميقة ، نتيجة لاصطدام فطرته السليمة مع مساوئ العادات السائدة وسوء استغلال النفوذ فى المجتمع .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

والمؤلفون مرتبطون بالتاريخ كذلك . ومن أجل هذا وحده كان منهم من يتمنى أن يفلت من التاريخ بقفزة فى الأبدية . وإنما بوساطة الكتاب تتوطد صلة تاريخية بين هؤلاء الناس الذين يخوضون غمار تاريخ واحد . فيتعاونون - على سواء - فى عمل ذلك التاريخ والكتابة والقراءة هما الوجهان للحقيقة التاريخية الواحدة والحرية التى يدعونا إليها الكاتب ليست شعوراً مجرداً خالصاً بحرية الإنسان . فالحرية ، إذا راعينا الدقة فى التعبير ، « لاوجود لها »[1] . بل تكتسب فى موقف تاريخى خاص . فكل كتاب دعوة إلى تحرير معين على أساس التنازل عن أمور خاصة للسرء . إذ فى كل إنسان جنوح خفى إلى نظم وعادات وأشكال من الجور والصراع . وإلى العقل والجنون فى شئون يومه ، وإلى عواطف قابلة للثبات . وإلى أنواع عابرة من العناد ، وإلى أشكال من التطير ، وإلى ماقد يجلب له الرشد من مغانم حديثة ، وإلى حقائق واضحة أو جهالات وإلى طرق خاصة فى المحاجة مما صيرته العلوم تقليداً حديثاً جارياً فى مختلف الميادين ، وإلى آمال ومخاوف ، وعادات من الحساسية والخيال ، وحتى من الإدراك ، ثم إلى تقاليد وقيم موروثة ، وإلى عالم بأكمله يشترك فيه المؤلف والقارئ . وهذا العالم المعروف كل المعرفة هو الذى ينفث فيه المؤلف الحياة وينفذ فيه بحريته ، وعلى أساسه ينجز القارئ تحرره الخاص به ، ففى هذا العالم يتخلى مايجب أن يتخلى عنه ، ويبين الموقف الذى يتخذ ، والتاريخ الذى يجب على أن أتناوله ، وأواجه فيه التبعة ، وهو مايجب على أن أغيره أو أحتفظ به لنفسى وللآخرين . لأنه إذا كان المظهر المباشر للحرية هو الرفض ، فمن المعلوم أن ليس من شأن القوة التجريدية أن تقول : كلا ، بل تصدر « كلا » عن رفض معين يحتفظ فى نفسه بالشئ الذى يجحد ويصطبغ به حق الصبغة . ومادامت حرية المؤلف وحرية القارئ تبحث كل منهما عن الأخرى ، ويتبادلان التأثير فيما بينهما من ثنايا عالم واحد ، فمن الممكن أن يقال : إن مايقوم به المؤلف من اختيار لبعض مظاهر العالم هو الذى يحدد القارئ ، كما يمكن أن يقال أيضاً إن الكاتب - حينما يختار قارئه - يفصل بذلك فى موضوع كتابه . ولذلك كانت كل الأعمال الفكرية محتوية فى نفسها على صورة القارئ الذى كتبت له . أستطيع أن أرسم صورة

---

(١) من مبادئ الوجوديين العامة أن الوجود سابق على الماهية ، وهذا فارق عام بينهم وبين من سبقهم من الفلاسفة . وسبق أن أشرنا إلى أنهم يعترفون بالماهية المأخوذة عن مواقف الوجود المحددة التى بها تتحدد وتكتسب أقوى ما لها من معنى . والحديث عن هذه المواقف فى الأدب هو وسيلة تأدية الأدب مهمته . ويتضح من كلام المؤلف هنا - كما يتضح من حديثه فى مواضع أخرى كثيرة - إن حرية الفرد عنده ليس لها من معنى إلا فى حدود اعتداد الفرد بحرية غيره من طبقته أو وطنه ، ثم الإنسانية جمعاء .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

« ناتانايل »[١] على حسب كتاب : الغذاء الأرضى : فأرى أن الأشياء التى يدعونا الكاتب إلى التحرر منها متمثلة فى الأسرة ، وفى العقار الموروث حالا أو مستقبلا ، وفى المشروعات النفعية ، والخلق التقليدى ، والإيمان الضيق . وأرى كذلك أن ناتانايل ذو ثقافة ، وأن لديه أوقات فراغ ، إذن من الحمق ضرب المثل بميناللك[٢] لعامل أو متعطل أو لأسود من سود الولايات المتحدة . وأعلم أنه غير مهدد بأى خطر خارجى من الجوع والحرب والاضطهاد الطبقى والجنسى . والخطر الوحيد الذى يتهدده هو أن يصبح فريسة لبيئته إذن فهو أبيض آرى . ترى . انتهى إليه ميراث أسرة كبيرة برجوازية ، ويحيا فى عصر مستقر نسبياً ، العيش فيه ميسر . عصر لم تكد تبدأ فيه أفكار الطبقة المالكة فى الانحدار فميناللك هذا هو وجه التحديد « دانيل دى فونتانن » الذى قدمه لنا أخيراً روجيه مارتن دى جار[٣] على أنه معجب بأندريه جيد متحمس له .

ولنأخذ مثلا آخر أقرب عهداً منا : من المدهش أن قصة « صمت البحر »[٤] — وهو كتاب ألفه واحد من أوائل حركة المقاومة فى أول عهدها ، وغايته جد واضحة فى نظرنا — لم تلق سوى بعض فى بيئة المهاجرين فى نيويورك ولندن ، وحتى فى الجزائر بعض الوقت ، وقد ذهبوا إلى حد رمى صاحبها بالتعاون مع العدو . وذلك لأن فركور[٥] لم يهدف إلى التوجيه إلى ذلك المجتمع . أما فى المنطقة المحتلة فالأمر على النقيض من ذلك . إذ لم يشك

---

(١) انظر الفصل الأسبق .

(٢) انظر نفس الهامش المشار إليه فى الرقم السابق .

(٣) Roger Martin du Gard كاتب فرنسى معاصر ، ولد عام ١٨٨١ ، وله قصص كثيرة ، وقد نال جائزة نوبل عام ١٩٣٧ — ومن أشهر قصصه مجموعة القصص التى عنوانها : Les Thibault وهى من نوع القصص النهرية التى تؤرخ لأجيال متعاقبة ، وهذا النوع بدأه زولا وبلزاك ، ثم سار على نهجه جول رومان ، وتبعهم هذا الكاتب — وهو نوع أثر فى الأدب الإنجليزى ثم فى أدبنا العربى فى قصص الأستاذ نجيب محفوظ ، وعنه تحدثنا فى كتابنا : النقد الأدبى الحديث ، وشخصية دانيل دى فونتانن Daniel de Fontanin التى يشير إليها المؤلف ، تظهر منذ أول قصة فى المجموعة المشار إليها ، وهى القصة التى عنوانها : الكراسة الرمادية Le Cahier Gris(١٩٢٢) وآخر قصة فى المجموعة ظهرت عام ١٩٤٠ ، وعنوانها : خاتمة Epilogue . وعلى الرغم من هذه المجموعة من القصص نصف الحياة والتقاليد فى أجيال متعاقبة ، فمحورها هو تاريخ الأزمة السياسية والاجتماعية التى عانتها أوروبا وانتهت بمأساة وقوع الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ — ١٩١٨) .

(٤) Le Silene de la Mer قصة نشرت عام ١٩٤٢ للكاتب الفرنسى المعاصر الذى لقب باسم فركور واسمه الحقيقى : جان برولير Jean Bruller (ولد عام ١٩٠٢) وتسمى بفركور ، وهو اسم لغابة كثيفة فى جبال الألب كانت من أهم مراكز مقاومة الفرنسيين للألمان فى الحرب العالمية الأخيرة (١٩٣٩ — ١٩٤٥) وقصته المشار إليها تصف الصراع بين النزعة الوطنية والعاطفية الفردية ، وهذا هو ما سيشرحه المؤلف .

(٥) انظر الهامش السابق .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أحد فى أغراض المؤلف ولا فى تأثير ما كتب : ذلك لأنه كان يكتب لنا . وفى الحق لا أظن أنه يستطاع الدفاع عن فركور بأن يقال إن الألمانى الذى تحدث عنه واقعى . وبأن يقال إن الكهل والفتاة الفرنسية كذلك شخصان حقيقيان . وقد كتب كوستلر Koesther فى ذلك صفحات جيدة كل الجودة . فصمت الشخصيتين الفرنسيتين ليس له وجه من الاحتمال النفسى . بل إن فيه مذاقاً خفيفاً من الخطأ التاريخى إذ يذكر بالصمت العنيد عند الفلاحين الوطنيين فى قصص موباسان فى عهد احتلال آخر ، ذى آمال أخرى ، وشدائد أخرى ، وتقاليد أخرى أما عن الضابط الألمانى فصورته لاتنقصها الحياة ، ولكن من البديهى أن فركور – وقد رفض فى نفس الوقت كل اتصال مع جيش الاحتلال – قد رسم تلك الصورة على غير نموذج واقعى ، فجمع فيها كل العناصر الممكنة من وحى الخيال لم تكن الواقعية هى السبب الذى من أجله فضلت هذه الصور على تلك التى كانت الدعاية الأنجلو سكسونية تصوغها كل يوم . ولكن قصة فركور لدى الفرنسى فى دولة فرنسا كانت عام ١٩٤١ أقوى تأثيراً حين يفصل سد من نار بينك وبين العدو فليس لك إلا أن تحكم عليه إجمالا بأنه الشر المجسد : فى كل حرب شكل من أشكال المانورية . فمن المعقول إذن أن الصحف الإنجليزية لم تضيع وقتها فى تمييز حبة القمح الطيبة من بين شيلم الجيش الألمانى .

ولكن الأمر على النقيض من ذلك فى الشعوب المحتلة المقهورة المختلطة بقاهريها ، فإنها بالتعود ، وعلى أثر الدعاية البارعة ، تتعلم من جديد كيف تنظر إلى هؤلاء القاهرين على أنهم من الناس ، أناس طيبون أو خبثاء ، أو طيبون وخبثاء معاً . فلو أن كتاباً كان قد صور الفرنسيين عام ١٩٤١ جنود الجيش الألمانى على أنهم غيلان لكان قد أثار الضحك وأخطأ بذلك قصده .

وفى نهاية عام ١٩٤٢ فقدت قصة « صمت البحر » أثرها : ذلك أن الحرب كانت قد بدأت فوق أرضنا من جانبنا بالدعاية خفية ، وبالتخريب والعصيان ومحاولات الاغتيال ، ومن جانب الألمان بحجز الفرنسيين فى منازلهم ليلا وبالنفى والسجن والتعذيب وإعدام الرهائن . وحيل بين الألمان والفرنسيين من جديد بحاجز خفى من نار ، فلم نعد نرغب فى معرفة ماإذا كان الألمان – الذين كانوا يفقئون عيون أصدقائنا ويقتلعون أظافرهم – جناة أم ضحايا للنازية ، ولم يعد يكتفى حيالهم بالاحتفاظ بصمت الكبرياء ، على أنهم لم يكونوا بعد ليحتملوا هذا الصمت : ففى نقطة التحول هذه أثناء الحرب كان لامناص من أن يكون

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

المرء معهم أو ضدهم ، وبدت قصة فركور وكأنها نشيد ساذج يتغنى بألحان الحب وسط الضرب بالقنابل ، والمذابح ، والقرى المحترقة ، والنفى ففقدت القصة بذلك جمهورها . فقد كان جمهورها ، يتمثل فيمن عاصر عام ١٩٤١ ، ممن استخذتهم الهزيمة ، ولكنهم كانوا فى دهشة مما لقوه عن لطف المحتل ، وكان هذا الجمهور راغباً حق الرغبة فى السلم ، فزعاً من شبح البلشفية ، ضالا على خطب بيتان[١] . فكان من العبث تقديم الألمان لمثل هذا الجمهور فى وحشيين سفاكين . بل على العكس كان يجب أن يمنح هذا الجمهور فرصة ليعتقد أن من الممكن أن يكون الألمان مهذبين محبوبين ، ومادام قد اكتشفت فى دهشة أن غالبيتهم كانوا« أناساً مثلنا » ، فكان من الواجب أن يوضح له من جديد أن الإخاء كان محالا حتى فى هذه الحال ، وأن الجنود الأجانب إنما ظهروا محبوبين على قدر ماكانوا بائسين ضعفاء ، وأن من الواجب الجهاد ضد مذهب ونظام مشئومين حتى لو حملها إلينا من الناس من بدوا لنا غير شريرين . وبما أن المرء كان يتوجه فى الجملة حينذاك إلى جموع سليبة الإرادة ، ولم يكن هناك — بعد — إلا عدد قليل من الهيئات ذات الأهمية ، والتى كانت تبدو حذرة كل الحذر فى دعاية الشعب للانضمام إليها : إذن كان شكل المعارضة الوحيد الذى يمكن مطالبة الشعب به هو الصمت ، والاحتقار وطاعة الإكراه التى تشهد بأنها طاعة الإكراه .

وبذا تدل قصة فركور على جمهورها ، وبهذه الدلالة يتحدد مدلولها لدينا : إنها تريد أن تحارب — فى فكرة الطبقة البرجوازية الفرنسية عام ١٩٤١ — آثار المقابلة بين بيتان وهتلر فى مدينة منتوار[٢] وظلت بعد عام ونصف من الهزيمة حية ، لاذعة ، قوية الأثر . ولكن بعد نصف قرن لن تستهوى أحداً . بل سيرى فيها جمهور ليست لديه معرفة تامة بظروفها أنها حكاية هزيلة عن حرب عام ١٩٣٩ . يبدو أن ثمار الموز أطيب مذاقاً عقب القطاف : وهذا شأن ماينتجه الفكر ، يجب أن يستهلك فى موضع إنتاجه سيستهوى قوماً القول بأن كل محاولة لتفسير عمل الفكر — عن طريق الجمهور الذى يتوجه به إليه — محاولة زائفة مفتعلة تتناول العمل تناولا غير مباشر . ألا يكون الأمر أيسر وأقوم وأدق إذا أخذنا ظروف

---

(١) Petain(١٨٥٦ — ١٩٥١) قائد فرنسى ، بطل موقعة فردان عام ١٩١٦ ، ثم كان رئيس وزراء فرنسا أيام الإحتلال الألمانى من ١٩٤٠ إلى ١٩٤٤ ، فحكم عليه بالإعدام لتعاونه مع العدو ، وصدر الحكم فى ١٥ أغسطس عام ١٩٤٥ ، ولكنه خفف بالحكم بالحبس مدى الحياة .

(٢) Montoireمدينة فرنسية على نهر اللوار ، مقاطعة فندوم ، فيها تقابل بيتان مع هتلر عام ١٩٤٠ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الكاتب نفسه عاملا حاسماً فى إنتاجه ؟ ألا يكون من الأوفق القول بفكرة« تين »[١] فى تأثير البيئة ؟ غير أنى أجيب هؤلاء بأن التفسير بالبيئة حاسم حقاً من حيث إن البيئة تنتج الكاتب ، ولذا لا أعتقد فى ذلك التفسير[٢] . إذا الشأن فى الجمهور أن يكون على النقيض من ذلك ، لأنه يهيب بالكاتب ، أى يضع أسئلة يتوجه بها إلى حريته . والبيئة قوة دافعة إلى الخلف ، ولكن الجمهور — على النقيض — انتظار ، وفراغ يملأ ، وتطمع ، فيما لهذه الكلمات من معان حقيقية ومجازية . وبعبارة أوجز : الجمهور هو الطرف الآخر . وأنى لبعيد كل البعد من دحض تفسير العمل الأدبى بموقف المؤلف ، حتى إنى كنت أنظر دائماً إلى مشروع الكتابة على أنه التجاوز الحر لبعض الحالات الإنسانية جملة ، على أن مشروع الكتابة لا يختلف فى ذلك عن المشروعات الأخرى . كتب إتيامبل **Etiemble** [٣] فى مقال يتم عن الذكاء ، ولكنه قليل العمق[١] يقول : (كنت بصدد مراجعة قاموسى الصغير ، حينما ألقت الصدفة دون أنفى بثلاثة أسطر لجون پول سارتر هى : « أن الكاتب فى رأينا ليس من المقيدين فى حياة المجتمع على مثال الكاهنة فستال ، وليس هو من المتحررين منها مثل « أريل »[٤] . ومهما يفعل فهو فى غمار المعمعة ملحوظ وشريك فى المغامرة حتى فى أقصى حالات عزلته) . فى غمار المعمعة من رأسه حتى القدم . قد كنت أعرف على وجه التقدير كلمة بليز باسكل : « نحن مبحرون »[٥] ، ولكن مالبثت — بعد قراءة هذه الأسطر — أن رأيت الالتزام يفقد كل قيمته ، ويهبط مرة واحدة إلى أشد الأمور ابتذالا ، إلى أمر الأمير والعبد) .

---

(١) يقصد نظرية « تين » فى تأثير الجنس والبيئة وتراث الماضى القومى أو الوطنى فى الإنتاج الفكرى لكل شعب ، وقد شرحنا هذه النظرية ، ونقدناها ، فى كتابنا : الأدب المقارن .

(٢) سيشرح المؤلف أن وجه إنكاره لنظرية تين فى تأثير البيئة أنها مقصورة على تفسير واقع حياة الكاتب وإنتاجه ، فى حين لا يهدف المؤلف إلى التفسير ، بل إلى التوجيه للإمكانيات الموزعة فى الجمهور والتى تتطلب تغذية وبلورة — استجابة لما ينشده الجمهور فى مشروعاته التى يتجاوز بها حاضره إلى مستقبله .

(٣) فستال **Vestale** كاهنة لحراسة إلهة النار « فستا » فى أساطير الرومان ، وكانت تختار من خير العائلات فى روما . وتسهر على حراسة نار المعبد . وتبقى عذراء طوال حياتها . فإذا حادث عن الجادة دفنت حية .

(٤) **Ariel** قد يراد — كما يبدو من السياق — الملاك المتمرد فى « الفردوس المفقود » للشاعر الإنجليزى ملتون (النشيد السادس بيت ٣٧١) ولكن الأولى أن يكون أريل الذى فى ملهاة العاصفة لشكسبير ، أى الملاك الطائر .

(٥) إشارة إلى رهان باسكال المشهور ، وفيه يرى ضرورة الالتزام باختيار رأى من بين الآراء والمخاطرة باتباعه . فنحن فى هذا العالم أشبه بمسافرين عن طريق البحر ، ليس لهم من خيار فى أمر السفر ، فلم يبقى لهم سوى اختيار السفينة ولذلك يجرى باسكال حواراً فى مسألة وجود الله ، تنقل منه هذه الجمل : =

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

لن أقول شيئا آخر سوى أن« إتيامبل » يتماكر . إذا كان إنسان مبحراً فليس معنى هذا مطلقاً أن كل امرئ عنده وعى بهذا الإبحار ، بل أكثر الناس يمضون وقتهم فى إخفاء التزامهم على أنفسهم . ولا يلزم من هذا أنهم يحاولون دائماً الهرب من الحقيقة إلى الباطل . وإلى الجنان المصطنعة أو إلى الحياة الخيالية : فبحسبهم أن يضفوا الظلام على فوانيسهم ، أو أن ينظروا إلى الجانب القريب من الأشياء دون البعيد منها ، أو إلى الجانب البعيد دون القريب . أو أن يتطلعوا إلى الغايات مغفلين الوسائل . أو يأبوا التعاون مع أقرانهم ، أو يبتعدوا عن الاشتراك فى شئون الحياة اعتصاماً بالرصانة ، أو ينتزعوا من الحياة كل قيمة ناظرين إليها من جانب الموت . فى حين ينفون . فى الوقت نفسه ، كل رهبة عن الموت بانغماسهم فى أمور الحياة اليومية . أو يوهموا أنفسهم . إذا كانوا من طبقة الطغاة ، أنهم لايعدون من تلك الطبقة لجلال عواطفهم ، واذا كانوا من طبقة المضطهدين أخفوا عن أنفسهم نصيبهم من التبعة فى الخضوع لمن يضطهدونهم ، محتجين بأن المرء يستطيع أن يبقى حراً فى القيد إذا كان على استعداد لتذوق الحياة الروحية . ويمكن أن يستهدف الكتاب لكل ذلك ، شأنهم شأن الآخرين . ومن الكتاب فريق هو أكثرهم عدداً يزودون بمصنع من أسلحة الحيلة أى قارئ يريد أن يستمرئ نوم الراحة .

وإنما أسمى الكاتب ملتزماً حينما يجتهد فى أن يتحقق لديه وعى أكثر مايكون جلاء وأبلغ مايكون كمالا بأنه« مبحر »[1] ، أى عندما ينقل لنفسه ولغيره ذلك الالتزام من حيز الشعور الغريزى الفطرى إلى حيز التفكير. والكاتب هو الوسيط الأعظم ، وإنما التزامه فى وساطته . غير أن من الحق أن نحاسبه فى إنتاجه على أساس حالته فى المجتمع ، وعلينا أن نكون على ذكر من أن حالته لاتنحصر فى أنه إنسان وكفى . بل وفى أنه – على وجه التحديد – كاتب أيضاً . فقد يكون يهودياً أو تشيكوسلوفاكيا أو من أسرة من أسر الفلاحين ، ولكنه كاتب يهودى وكاتب تشيوسلوفاكى ، ومن أرومة ريفية . حينما حاولت فى مقال آخر أن أحدد حال اليهودى لم أجد غير هذه العبارة« اليهودى إنسان ينظر إليه

= « الله موجود أو غير موجود . ولكن إلى أى الرأيين تميل ! ... علام تعتمد فى رهانك ! فبالعقل لا يمكن أن تدعم الرأى الأول ولا الثانى ، وبالعقل لا تستطيع أن تدافع عن واحد منهما . إذن فلا تتهم بالخطأ من اختاروا ، لأنك لا تدرى من أمر هذا الاختيار شيئاً – كلا ، لا ألومهم على أنهم اختاروا هذا الرأى بدون ذاك ، ولكن ألومهم على أنهم اختاروا ... فالصواب ألا ندخل فى الرهان – نعم ، ولكن يجب أن نراهن ، فهذا غير إرادتك فأنت بسبيل الإبحار فى سفينة من السفن ، فأيها تختار ! » انظر : B. Pascal: Pensées, X. I.

(١) انظر الهامش السابق .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الآخرون على أنه يهودى ، ففروض عليه أن يختار لنفسه على أساس ماحدده الآخرون له من موقف » . لأن من بين صفاتنا مامصدره الوحيد أحكام الآخرين علينا . والأمر فى حال الكاتب أكثر تعقيداً ، لأنه ليس هناك إنسان مضطر إلى اختيار مهنة الكتابة لنفسه ، وإذن فالحرية هى الأصل فيها ، فأنا أولا مؤلف بمقتضى مشروعى الحر فى الكتابة . ولكن لايلبث أن يتبع ذلك أنى أصير إنساناً ينظر إليه الآخرون أنه كاتب ، أى عليه أن يستجيب إلى بعض المطالب ، فقد قلده الآخرون — أراد أو كره — وظيفة اجتماعية . ومهما يكن الدور الذى يريد أن يلعبه فعليه أن يقوم به كما يتمثله الآخرون . قد يريد أن يعدل من مقومات الشخصية التى يضفيها مجتمع ماعلى الأديب ، ولكن عليه — لكى يغيرها — أن يتقمصها هو أولا . ومن هنا يتدخل الجمهور بعاداته ، وتصوره للعالم ، وإدراكه للمجتمع وللأدب فى صميم ذلك المجتمع ، فالمجتمع يحاصر الكاتب ويقلده مكانته ، وأسس الحقائق — التى ينبنى عليها مايشيده الكاتب من عمل — هى مطالب المجتمع القاهرة أو الكامنة ، ومناهيه وما يتحاشاه كذلك .

ونأخذ مثلا حال الكاتب الزنجى الكبير« رتشارد رايت » **Richard Right** فإذا لم ننظر إلا إلى مركزه بوصفه إنساناً ، أى« زنجياً » نقل من جنوب الولايات المتحدة إلى شمالها ، فسرعان ماندرك أنه لن يستطيع أن يكتب إلا عن السود ، وعن البيض من وجهة نظر السود . أو يستطيع امرؤ أن يفترض لحظة قبوله إنفاق حياته فى التأمل فى« الحق » و« الجمال » و« الخير الخالد » ، فى حين تسعون فى المائة من سود جنوب الولايات المتحدة محرومون فعلا من حق التصويت فى الانتخاب ؟ وأجيب من يتحدث عن خيانة الكاتب[1] لرسالته بأنه ليس هناك من كتاب بين المضطهدين فالكتاب بهذا المعنى هم بالضرورة طفيليو الطغاة من الطبقات والأجناس . فإذا اكتشف أسود من سود الولايات المتحدة فى نفسه أنه من الملهمين فى الكتابة فقد اكتشف فى نفسه الوقت الموضوع الذى يكتب فيه : فهو الرجل الذى ينظر إلى البيض من جانبهم الخارجى ويهضم ثقافة البيض من جانبها الخارجى ، ويبرهن فى كل كتاب من كتبه على أن جنس السود غريب فى قلب المجتمع الأمريكى . وليس تدليله على ذلك تدليلا موضوعياً على طريقة الواقعيين ، ولكن فى كلف وهوى بحيث يشرك معه فى التبعة قارئه . ولكن هذه النظريات الفاحصة لاتحدد طبيعة عمله تحديداً قاطعاً ، فربما كان هجاء ، أو مؤلفاً لأغانى زنجية من نوع« البلوز » ، أو مبعوثاً آخر إلى سود

---

(١) يقصد أمثال جوليان بندا .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الجنوب ، كما بعث« إراميا »[١] . إلى اليهود . فإذا أردنا أن نذهب إلى أبعد من ذلك فى تحديد طبيعة عمله ، فعلينا أن نعتد بجمهوره . فإلى من إذن يتوجه« ريتشارد رايت » ؟ من المؤكد أنه لا يتوجه إلى الإنسان من حيث هو فرد من أفراد العالم : إذ من مفهوم الإنسان من هذه الناحية أن له الخاصة الجوهرية : وهى أنه ليس ملتزماً بأى عصر خاص ، فتأثره من أجل بؤس السود فى لويزيانا لايزيد ولا ينقص عن تأثره من أجل بؤس العبيد الرومانيين فى عهد سبارتاكوس[٢] . فالإنسان — من حيث هو فرد من أفراد العالم — لا يفكر إلا فى القيم العالمية ، إذ هو توكيد خالص تجريدى للحقوق الطبيعية للإنسان . و« رايت » لا يمكن أن يفكر كذلك فى التوجيه بكتبه إلى دعاة العصبية الجنسية من بيض فرجينيا وبيض« كارولين » فهؤلاء قد تم دونه حصارهم ، ولن يفتحوا كتبه ، ولا إلى الفلاحين السود فى بايوس الذين لا يعرفون القراءة . وإن هو بدا سعيداً بحفاوة استقبال أوروبا لكتبه ، فمن الواضح كل الوضوح أنه لم يفكر — بادئ بدء — فى الجمهور الأوروبى حين كتبها . فأوروبا نائية عنه ، وغضبها من أجله رياء ، وغير ذى أثر ولا يستطيع امرؤ أن يرجو رجاء كبيراً من أمم استعبدت الهند ، والهند الصينية وأفريقيا السوداء وبحسبنا هذه اللحوظات لنحدد قراءة : فهو يتوجه إلى اليهود المثقفين فى شمال أمريكا ، وإلى صادق الطوية من الأمريكيين البيض(رجال الفكر ، وديمقراطيى اليسار والراديكاليين ، وعمال نقابة جمعية المنظمات الصناعية[٣] فى الولايات المتحدة) .

وليس معنى ذلك أنه لايتوجه من خلال هؤلاء إلى كل الناس ، ولكنه لا يتوجه إلى كل الناس إلا من خلالهم ، كما تتراءى الحرية الخالدة على الأفق من خلال التحرر التاريخى المعين الذى يجهد الكاتب فى تتبعه ، وكما تظهر عالمية الجنس الإنسانى على أفق الفئة المعينة التاريخية من قرائه . ويمثل الأميون من الفلاحين السود ومزارعى الجنوب هامشاً من الإمكانيات التجريدية حول جمهوره الواقعى . فالأمى يمكن أن يتعلم القراءة فى أية حال من أحواله . كما يمكن أن يقع الطفل الأسود فى يدى أكبر المتعصبين من أعداد السود ، فتزول عن عينه الغشاوة . ولا يدل هذا إلا على أن كل مشروع إنسانى يتجاوز حدوده الواقعية ، ويمتد قليلا قليلا إلى مالانهاية . وعلينا الآن أن نلحظ أن هناك هوة جلية فى قلب

---

(١) نبى من أنبياء بنى إسرائيل ، مشهور بتفجعه فى نبوءاته بما سيقع فيه قومه من شقاء ، وقد وصف فى نبوءاته ما سيتعرض له قومه من تدمير أورشليم وأسر بابل .

(٢) Spartacus كان على رأس جماعة من العبيد تمردوا ضد روما ، وقتل عام ٧١ ق . م .

(٣) Commitree for Industrial Organisations (U, S.).

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

هذا الجمهور الواقعى . فالقراء السود عند« رايت » يمثلون الجانب الذاتى . فقد شبوا على ماشب عليه ، وأمامهم ماأمامه من صعاب ، وفيهم نفس العواطف والذكريات التى عنده ، فسرعان ماتعى قلوبهم مايريد بأقل إيحاء من اللفظ . وحين يبحث فى توضيح موقفه نفسه بكشف لهم به عن ذات أنفسهم . وإنه ليجهد فى الكشف عن معنى الحياة عن وعى وتفكير ، ويجددها ، ويريها لهم ، تلك الحياة التى يعيشون فيها يوماً بيوم مباشرة ، ويعانون فيها دون أن يجدوا من الكلمات مايعبر فى دقة عن آلامهم : فهو لهم بمثابة الضمير . وإن الحركة التى يرتفع بها فى حالته المباشرة إلى الوعى المفكر هى حركة جنسه كله . ولكن مهما يكن عليه القراء البيض من صدق الطوية ، فهم يمثلون الجانب الآخر لدى المؤلف الأسود اللون . فلم يعيشوا فيما عاش ، ولا يستطيعون أن يفهموا مركز السود إلا فى مدى جهد بالغ أقصى غايته ، معتمدين على مشابه هم فى كل لحظة على خطر أن تخونهم . ومن جهة أخرى لايعرفهم« رايت » كامل المعرفة ، فهو لايدرك إلا مظهرهم الذى هو قسمة بين الآريين البيض جميعاً : أمان الكبرياء ، وثقة المطمئن بأن العالم أبيض وأنهم المالكون له . ولا يجد البيض — فيما يسطر هو من كلمات على الصحيفة — نفس القرائن التى يجدها السود . وعليه أن يختار الكلمات على حسب مايتوقع منها ، إذ أنه يجهل جرسها لدى هذه الضمائر الغريبة عنه . وعندما يتحدث إلى البيض تتبدل غايته نفسها ، إذ يقصد إلى إشراكهم فى الأمر ليقدروا التبعة الملقاة عليهم . فعليه أن يثير حنقهم ويجللهم بالعار . وبهذا يحتوى كل عمل أدبى يقوم به« رايت » على ماكان يمكن أن يسميه بودلير : « مطلب ذو وجهين مقترنى الحدوث فى آن » ، فلكل كلمة قرينتان تدل عليهما ، وفى كل جملة قوتان متطابقتان فى وقت معاً يحددان فى قصته شدة الجهد الذى لانظير له . فلو أنه كان قد تكلم إلى البيض وحدهم لكان من المحتمل أن يظهر أكثر إسهاباً وإقذاء كذلك ، ولنحا إلى الناحية التعليمية أكثر مما فعل ، ولو أنه تكلم إلى السود لكان أوجز وأوغل فى روح قومه وأقرب إلى طابع الحزن ، ولكن أدبه فى الحالة الأولى قريباً من الهجاء وفى الحالة الثانية بمثابة الانتحاب لدى المتنبئين : فلم يتكلم إرميا إلا لليهود . ولكن« رايت » حين كتب إلى جمهور منشعب ، عرف كيف يدعم ذلك الانشعاب ويتجاوزه فى آن واحد : فقد جعل منه تعلة للقيام بعمل فنى . .

الكاتب يستهلك ولا يستنتج شيئاً ، حتى لو اعتزم أن يخدم بقلمه مصالح الجماعة وأعماله تظل مجانية ، وإذن فلا تقدر بثمن . وقيمتها التجارية تحدد تحديداً تعسفياً . وفى بعض العصور يمنح الكاتب معاشه ، وفى بعضها الآخر يتقاضى نسبة مئوية من ثمن بيع

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

كتبه . ولكن كما لم يكن هناك مقياس للشعر فيما يمنحه له الملك من غذاء ومسكن فى النظام القديم ، كذلك لا يوجد فى المجتمع الحاضر مقياس عام للجهد الفكرى بالإضافة إلى ربحه المثوى . فى الحقيقة لا يدفع للكاتب أجر ، وإنما يمنح قوته طيباً أو سيئاً على حسب العصور . والا يستطاع التصرف حياله بسوى ذلك . ، إذ نشاطه غير مفيد ، فليس له من نفع إطلاقاً ، بل هو أحياناً ضار لما يتولد — فى المجتمع الذى يكتب له — من وعى ذلك المجتمع بنفسه . لأنه إنما يتعرف الناس على النافع بالدقة فى حدود النظر إلى قوانين المجتمع ، وبالإضافة إلى نظم وقيم وغايات مستقرة فيه سلفاً . فإذا رأى المجتمع نفسه ، وعلى الأخص إذا شعر بأنه مرئى من الآخرين ، فهذا وحده كفيل بوقوع جدال فى القيم الثابتة والنظام القائم فى المجتمع : والكاتب يقدم صورة المجتمع للمجتمع . وينذره بتحمل التبعة فيها أو بتغييرها . ولا مناص بعد من أن يتغير ذلك المجتمع ، إذ يفقد التوازن الذى أكسبه إياه الجهل ، ويترجح بين العار والإسفاف ، فيمارس سوء النية . وبذا يعطى المجتمع شعوراً بشقاء الضمير . ومن هنا يظل الكاتب فى صراع دائم مع القوى المحافظة الحريصة على التوازن ، هذه القوى التى يحاول هو أن يحطمها . لأن الانتقال المباشر — وهو أمر لايتم إلا بنفى اللامباشر — نقول إن هذا الانتقال ثورة دائمة .

والطبقات الحاكمة وحدها هى التى تستطيع أن تستبيح الترف فى إثابة نشاط غير منتج بل خطر أيضاً . وإذا فعلوه فإنما يفعلونه حيلة وسوء فهم . أما أنه سوء فهم فذلك لدى الأغلبية فيهم : فأعضاء الصفوة الحاكمة متحررون من هموم المادة تحرراً يسمح لهم بالرغبة فى أن يكون لديهم وعى منطق بأنفسهم ، فهم متطلعون إلى أن يستعيدوا نفوسهم . ولذلك يكلفون الفنان بتقديم صورة لهم دون أن يلقوا بالا مايجب عليهم بعد ذلك من تحمل التبعة فيها . وأما أنه حيلة عند القليل منهم . فذلك لأنهم عرفوا الخطر ، فكفلوا للفنان الغذاء ، ليشرفوا على قوته الهدامة . فالكاتب ، إذن ، طفيلى« الصفوة » الحاكمة . ولكنه يسير فى تأدية وظيفته إلى النقيض من مصالح من كفلوا له العيش وهذا هو الأصل فى الصراع الذى يتحدد به حاله فى المجتمع . وقد يكون هذا الصراع واضحاً كل الوضوح أحياناً . ولا يزال يتحدث عن رجال الحاشية الذين كانوا السبب فى نجاح مسرحية زواج فيجارو[1] ، على الرغم من أن تلك المسرحية دقت ناقوس النعى للنظام القائم آنذاك .

(١) Le Mariage de Figaro ملهاة ألفها بومارشيه (١٧٢٢ - ١٧٩٩) ومثلت لأول مرة فى باريس عام ١٧٨٤ — وفيها إلى جانبها الفكاهى مغزى سياسى ، إذ ينبغى مؤلفها على نظام فرنسا الذى قامت الثورة للقضاء عليه ، وفيها ينعى المؤلف على امتيازات النبلاء . وفيها حملة شهيرة يتوجه بها فيجارو إلى الكونت ألما فيقا : « ماذا فعلت لتكون لك كل هذه الامتيازات ؟ إنك لم تفعل سوى أن تفضلت على العالم بميلادك » . وفى =

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وأحيانا أخرى يكون الصراع مقنعا . ولكنه واقع دائماً . لأنه تسمية الشيء ببان له والبيان تغيير . وبما أن هذا النشاط الجدلى الذى يضر بالمصالح المتواضع عليها قد يتاح له فى حدود ضيقة أن يصبح عوناً على تغيير النظام القائم ، هذا إلى أنه ليس للطبقات المهضومة فراغ للقراءة ولاتذوق لها . فمن الممكن إذن أن يتخذ المظهر الموضوعى للصراع شكل معارضة بين القوى المحافظة – وهى جمهور الكاتب الواقعى – وقوى التقدم ، وهى جمهوره الإمكانى . والكاتب – فى المجتمعات غير ذات الطبقات التى يكون بناؤها الذاتى قائماً على الثورة الدائمة – يستطيع أن يكون وسيط الجميع ، وجداله فى المبادئ يمكن أن يسبق أو يصحب تغيير الواقع . وهذا فيما أرى هو المعنى العميق الذى يجب أن يفهم من مبدأ « النقد الذاتى »[1] وإذا اتسع الجمهور الواقعى للكاتب إلى حد شمول جمهوره الإمكانى . أحدث ذلك فى وعيه توافقاً بين اتجاهات متضادة . وفى هذه الحالة يمثل الأدب – حين يتحرر تمام التحرر – قوة الهدم بوصفها قوة ضرورية للبناء . ولكن هذا النوع من المجتمعات لاوجود له الآن فيما أعلم . ومن المشكوك فيه إمكان وجوده مستقبلا . فالصراع باق ، إذن . وهو الأصل فيما أستطيع أن اسميه : تقلبات الكاتب وشقاء ضميره .

وشقاء الضمير هذا هو مايهبط إلى أدنى درجات وجوده عندما ينعدم عملياً الجمهور الإمكانى ، وحين يصبح الكاتب فى عداد الطبقة ذات الامتيازات بدلا من أن يكون على هامشها . وفى هذه الحالة يتوحد الأدب مع أحلام الحاكمين وتجرى وساطة الكاتب فى صميم تلك الطبقة . ويكون موضوع الجدل هو التفاصيل ، إذ يمارس باسم المبادئ التى لا جدال فيها . وهذا – مثلا – هو ماحدث فى أوروبا فى حوالى القرن الثانى عشر : فكان للكاتب من بين رجال الدين لايكتب إلا لرجال الدين . وكان فى مكانته مع ذلك الاحتفاظ بضميره خالصاً ، إذ كان هناك تناقض بين ماهو روحى وماهو زمنى . وقد أدت الثورة المسيحية إلى سيطرة ماهو روحى ، أى إلى سيطرة العقل نفسه فى حالة السلبية ، وبوصفه جدالا وتعالياً ، وبناء دائماً ولكن فيما وراء سلطان الطبيعة ، ومملكة الحرية المضادة للطبيعة . ولكن ضرورياً أن هذه القدرة الكلية على تجاوز الموضوع كان ينظر إليها أولا على أنها موضوع ، وأن هذا النفى المستمر لطبيعة بدا فى بادئ الأمر كأنه طبيعة ، وأن هذه

= أول عرض لها قال لويس السادس عشر – وكان ممن شهدو العرض : « هذه مسرحية بغيضة ، ولن تمثل بعد ذلك أبداً » . ولكن الجمهور احتج على ذلك احتجاجاً قوياً وفى شبه ثورة ، فأعيد عرضها ، وكانت ذات حظ كبير لدى الجمهور من النظارة أو القراء . وقد ترجمت المسرحية إلى اللغة العربية ، ومثلت .

(١) Autocritique

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

القدرة على خلق مذاهب فكرية دون انقطاع ثم تركها ظهرياً فى عرض الطريق كانت تتمثل مبدئيا فى مذهب فكرى خاص . ففى القرون الميلادية الأولى كانت الشئون الروحية أسيرة للمسيحية ، أو إذا فضلت أن أعبر بتعبير آخر : كانت المسيحية هى الأمور الروحية نفسها ، ولكن بعد أن تغيرت طبيعتها ، فهى الروح التى استحالت إلى موضوع [1] ومن هنا يتجلى فى وضوح أن المسيحية - بدلا من أن تبدو أنها المشروع المشترك المتجدد دائماً لدى جميع الناس - ظهرت أولا على أنها تخصص مقصور على القليل منهم وللمجتمع فى العصور الوسطى حاجات روحية .

وقد كون - للقيام بتلك الحاجات - هيئة من المختصين يختار بعضهم بعضا . واليوم نعد القراءة والكتابة من حقوق الإنسان ، وهما - فى نفس الوقت - وسيلتان من الوسائل التلقائية لاتصال المرء بالآخرين ، ويكادان يشبهان - فى ذلك - لغة التخاطب . ولهذا كان أجهل الفلاحين قارئاً بالإمكان .ولكن فى عهد الكتاب من رجال الدين كانت الكتابة والقراءة من الأمور الفنية المحتم قصرها على المهنيين . ولم يكونا مقصودين لذاتهما على أنهما من أعمال الفكر . ولم تكن الغاية منهما هى النزاع الإنسانية فى قيمتها الفسيحة الغامضة التى سيطلق عليها - فيما بعد - : الدراسات الإنسانية ، بل لم يكونا إلا من وسائل الاحتفاظ بالمثل المسيحية وإذاعتها . فما معرفة القراءة إلا معرفة للأداة الضرورية لتحصيل معانى النصوص المقدسة وشروحها التى لاعداد لها ، ومعرفة الكتابة لاستطاعة القيام بذلك الشرح . ولم يكن الآخرون من الناس يتطلعون إلى إتقان هذه الأشياء الفنية المهنية بأكثر مما نتطلع نحن اليوم إلى تحصيل الأمور الفنية الخاصة بالنجارين أو بالمتخصصين فى دراسة الوثائق ، إذا كنا نمارس مهناً أخرى . وكان رجال الطبقة الأرستقراطية يعتمدون على رجال الدين فى أمر الإنتاج فى الشئون الروحية وفى رعايتها . وهم غير قادرين بأنفسهم على ممارسة رقابة على الكتاب ، كما يفعل الجمهور اليوم ، بل ربما لم يكن فى مقدورهم تمييز الإلحاد من العقائد الصحيحة إذا تركوا بدون عون . ولا يتحركون إلا حينما يلجأ البابا إلى القوة الزمنية وهى ذراعة الآخر . وحينذاك ينهبون ويحرقون كل شئ ، وماذلك إلا لأن لهم ثقة فى البابا ، ولأنهم لا يهملون أبداً فرصة للنهب . حقاً كان المذهب الفكرى فى عاقبة أمره موجهاً إليهم ، وإلى الشعب ، ولكن كانوا ينهونه إليهم شفوياً بالمواعظ ، ثم كان لدى الكنيسة منذ وقت مبكر من لغة أكثر بساطة من الكتابة : ألا وهى التصوير . فالنحت والتصوير

---

(١) أى بتحولها إلى شعائر خارجية .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

والفسيفساء - فى الأديرة والكنائس وعلى قطع الزجاج كلها - تتحدث عن الله وعن التاريخ المقدس . فكان رجل الدين يكتب مايستمليه من الحوادث ، أو يؤلف كتباً فلسفية ، أو تفاسير ، أو أشعاراً ، على هامش من قصده الفسيح إلى تمجيد العقيدة ، ويتوجه بذلك إلى أقرانه ، وهؤلاء خاضعون لرقابة رؤسائه ولا يهتم بعد ذلك بما تحدث كتبه من تأثير فى الجماهير مادام قد وثق سلفاً أنهم لن تكون لهم بها معرفة ، كما أنه لن يتطلع إلى إدخال الندم فى ضمير إقطاعى نهاب أو خوان : إذ كان الطغاة أميين . فليس قصده ، إذن ، رسم صورة للسلطة الزمنية يتوجه بها إليها ، ولا انحياز إلى رأى أن يستمر فى مجهوده كى يميز ماهو روحانى مما هو من تجارب التاريخ . بل الأمر على النقيض من ذلك ، فالكاتب ينتمى إلى الكنيسة ، والكنيسة مدرسة روحية فسيحة الرحاب ، تبرهن على خطير شأنها بما تبدى من مقاومة لكل تغير . وبما أن التاريخ والسلطة الزمنية شئ واحد ، وبما أن غاية الهيئة الدينية هى إقرار تميزها لتبقى هيئة ثابتة الدعائم فى وجه الزمن ، هذا إلى أن النظم الاقتصادية كانت جد ممزقة ، ووسائل المواصلات جد نادرة وجد بطيئة ، حتى كانت تجرى الحوادث فى إقليم دون أن تمس بحال الإقليم المجاور ، وكان كل دير يستطيع أن ينعم بالسلام الخاص به ، شأنه فى ذلك شأن بطل الأخارنيين[1] حينما كان وطنه فى حرب ، لهذا كله كانت رسالة الكاتب محصورة فى برهنته على استقلاله ، وذلك بوقف حياته على التأمل الخالص فى الذات الخالدة . فهو لا يزال يقرر وجود الذات الخالدة ، وحجته فى ذلك - على وجه التحديد - هى أن همه الوحيد مقصور على النظر إليها . وهو فى هذا يحقق المثال الذى دعا إليه بندا . ولكن يدرك المرء فى أى شروط يحقق الكاتب ذلك المنال : فيجب أن يكون كل من الروحانية والأدب غريباً أحدهما عن الآخر ، وأن يسود مذهب فكرى خاص ، وأن تكون هناك أغلبية إقطاعية تجعل عزلة الكاتب أمراً ممكناً ، وأن يكون جمهور الشعب كله أمياً أو يكاد ، وأن يكون الجمهور الوحيد الذى يتوجه إليه الكاتب

---

(١) ملهاة الأخارنيين Les Acharniens ، وهى أقدم ملهاة لأرستوفانس (٤٥٠ - ٣٨٥ ق . م) مثلت فى أثينا عام ٤٢٥ ق . م بعد أن كانت المدينة قد عانت عشر سنوات من حرب البلوبونيز وبطل هذه الملهاة الذى يشير إليه المؤلف هو : ديكيوبوليس Dicaiopolis وهو فلاح اضطر إلى ترك مزرعته نهبا لغارات العدو ، ورحل إلى مدينة أثينا . وبعد أن ضاق ذرعاً بجيل السياسيين والمهنيين من رجال الحرب ، عقد صلحاً وحده منفرداً مع إسبرطه ، ويحسده على ذلك عمال أخارنيس ، ويحاولونه فيما فعل ، وينتصر عليهم بالقول دفاعاً عن نفسه ، لأنه اتهم بالخيانة وكان سيحكم عليه بالإعدام ، ويصور فى دفاعه مآسى الحرب وأهوالها . وتنضم له الجوقة . والذى يدافع عن وجهة وجوب الاستمرار فى الحرب هو القائد لاماكوس . ويرحل القائد للحرب ، ويعود مصاباً يحمله صحبه ، فى حين يلتقى ببطل المسرحية ثملا مرحاً مع كاهنة للآله باخوس .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

محصورا فى الكتاب الآخرين من مدرسته . ومما يستحيل إدراكه أن يجمع الكاتب بين ممارسة حرية الفكر - حين يكتب لجمهور يتجاوز عدده مجموع المختصين المحدد - وأن يقصر نفسه مع ذلك على وصف ماتحويه القيم الخالدة والأفكار المسلم بها سلفاً . ففى العصور الوسطى كانت راحة الضمير لدى الكتاب من رجال الدين على حساب موت الأدب .

ولكن ليس مما تقتضيه الضرورة إطلاقاً - لكى يحتفظ الكاتب بهذا النوع من سعادة الضمير - أن ينحصر جمهورهم فى هيئة مكونة من المهنيين بل يكفى أن ينغمس الكتاب فى المذهب الفكرى الذى تعتنقه الطبقات ذوات الامتيازات فى الشعب ، على أن يتشبعوا بهذا المذهب كل التشبع ، حتى لا يستطيعوا إدراك مذهب آخر ، ولكن تتغير فى هذه الحالة وظيفتهم . فلا يتطلب منهم أن يكونوا حراس العقائد ، بل يتطلب منهم فحسب ألا يشهروا بها وأعتقد أن المرء يستطيع أن يختار القرن السابع مثلا آخر لانضمام الكتاب إلى المذهب الفكرى السائد .

فى ذلك العصر أخذ يتم انصراف الكاتب والجمهور إلى الاشتغال بالشئون المدنية دون الشئون الدينية . ولاشك أن الأصل فى ذلك اتجاه هو ماللشئ المكتوب من قوة على السريان ، وماله كذلك مع طابع الجلال ، ثم ماينطوى عليه كل عمل فكرى من دعوة إلى الحرية . ولكن ساعدت ظروف خارجية على ذلك ، مثل انتشار التعليم ، وضعف السلطة الدينية ، وظهور مذاهب فكرية جديدة تتجه اتجاهاً واضحاً نحو السلطة الزمنية . وعلى الرغم من ذلك ، ليس معنى الاتجاه المدنى أنه عالمى . فقد بقى جمهور الكاتب جد محدود ، وكان يسمى - فى جملته - المجتمع - ويدل هذا الاسم على فئة من الحاشية ورجال الدين والقضاء وأثرياء الطبقة البرجوازية . وإذا نظر إلى القارئ على حدة فإنه كان يسمى الرجل السرى[١] . وهو يمارس وظيفة هى من نوع الرقابة يسمونها الذوق[٢] . وموجز القول أنه كان عضواً من الطبقات العالية ومتخصصاً فى وقت معاً ، فإذا نقد كاتباً من الكتاب فذلك لأنه هو نفسه قادر على الكتابة . فجمهور كورنى[٣] وباسكال[٤]

(١) نعنى بالرجل السرى ما يطلق عليه الفرنسيون فى القرن السابع عشر والثامن عشر l'honnête homme

(٢) لجمهور الكلاسيكيين ، انظر كتابنا : الأدب المقارن .

(٣) Corneilleالمؤلف المسرحى والناقد الفرنسى ، وترجمت كثير من مسرحياته للغة العربية (١٦٠٦ - ١٦٨٤) .

(٤) Pascal(١٦٢٣ - ١٦٦٢) فيلسوف وعالم من علماء الطبيعيات ، وقد سبق أن ذكرنا له رسائله إلى صديق له فى إقليم بروفنس . وهى الرسائل التى يرد بها على اليسوعيين ، وسبق أيضاً أن شرحنا إشارة المؤلف إليه فيما يخص « رهان باسكال » .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وديكارت[١] هو مدام دى سيفنييه[٢] و« فارس ميريه »[٣] ومدام دى جرينيان[٤] ، ومدام دى رامبوييه[٥] ، وسانتيفريمون[٦] . أما اليوم فعلاقة الجمهور بالكاتب فى حالة سلبية ، فهو ينتظر مايفرض عليه من أفكار أو من شكل فنى جديد . وهو الكتله الجامدة التى تتجسد فيها فكرة الكاتب . ووسيلته فى الرقابة غير مباشرة وسلبية . ولا يستطيع امرؤ أن يجزم بأنه يعرب عن رأيه فى العمل الأدبى ، فليس له إلا أن يشترى الكتاب أو لايشتريه ، فعلاقه المؤلف بالقارئ شبيهة بعلاقة الذكر بالأنثى ، وماذلك إلا لأن القراءة مجرد طريقة للإعلام ، والكتابة طريقة جد عامة للاتصال بالآخرين ، ولكن فى القرن السابع عشر الفرنسى كان معنى معرفة المرء للكتابة أنه قد بلغ الإجادة فيها . ولم يكن مرد ذلك أن العناية الإلهية قد قسمت بين الناس هبة الأسلوب على سواء ، بل لأن القارئ إذا لم يجمع إلى القراءة صفة الكتابة فعلا ، فإنه يظل كاتباً بالإمكان ؛ إذا أنه منتسب إلى الصفوة من الطفيليين — الذين إذا لم يكن لهم فن الكتابة مهنة — فهو على الأقل سمة فضلهم . وإنما كانوا يقرءون لأنهم على علم بالكتابة . ولو زاد حظهم قليلا لاستطاعوا أن يكتبوا مايقرءون فكان جمهور القراء جمهوراً عاملا ، وكان نتاج الفكر خاضعاً لحكمه حقاً ؛ يحكم هو عليه باسم قائمة من القيم يساعد هو على تدعيمها . ولم يكن فى مكنة العصر أن يدرك ثورة شبيهة بالثورة الرومانتيكية ، لأنه لابد لها من اشتراك جمهور حائر مرتاب ، يفجؤه الكاتب ويزلزله ، ويوقظه فجأ بما يوحى إليه من أفكار وعواطف كان يجهلها ولم ترسخ عقيدته فيها ، فهى لذلك تتطلب دائماً تلقيحاً وإخصاباً ، ولكن العقائد فى القرن السابع عشر

---

(١) Descartes(١٥٩٦ — ١٦٥٠) فيلسوف فرنسى وعالم من علماء الرياضة ، ساعد بفلسفته على استقرار « العقلية » الكلاسيكية ، ولفهم ما يقصد بالعقلية الكلاسيكية وتأثير ديكارت فيها ، انظر كتابى : الأدب المقارن .

(٢) Madame de Sévigné(١٦٢٦ — ١٦٩٦) كاتبة كلاسيكية فرنسية شهيرة برسائلها لابنتها « كونتس دى جريتيان » .

(٣) La Chevaller de Meré(١٦٠٧ — ١٦٨٤) هو أنطوان جومبو ، كاتب خلقى فرنسى ، يحتكم فى مبادئه إلى ذوق العصر السائد ، أو ما يسميه الكلاسيكيون الذوق السليم .

(٤) Madame de Grignan(١٦٤٦ — ١٧٠٥) زوجة حاكم إقليم بروفنس بفرنسا ، كونت دى جريتيان ، وهى ابنة مدام دى سيفنييه السابقة الذكر ، وإليها كتبت رسائلها .

(٥) Madame de Rambouillet أو ماركيزة رامبوييه (١٥٨٨ — ١٦٦٥) كانت تجمع فى قصر رامبوييه فى باريس نادياً من الكتاب والشعراء ، وهى وابنتها « جولى دانجين » ، وكان هذا النادى الأدبى نموذجاً أنشىء على مثاله كثير من النوادى الأدبية التى لعبت دوراً كبيراً فى الحياة الأدبية فى أوروبا .

(٦) Saint-Evremond(١٦١٥ — ١٧٠٣ م) كاتب وناقد فرنسى ، أثر برسائله وكتبه فى الأدب الإنجليزى ، وله ملهاة : « الأكاديميين » ، يسطر فيها من أعضاء الأكاديمية الفرنسية .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الفرنسي راسخة لاتتزعزع : وقد ازدوج المذهب الديني بمذهب فكرى سياسى صدر عن السلطة الزمنية نفسها : فلا يشك إنسان جهرة فى وجود الله ، كما لايشك فى حق الملك الإلهى . فلذلك« المجتمع » لغته وطرائفه ، وشعائر آدابه التى يتطلب رؤيتها من جديد فى الكتب التى يقرؤها . وله كذلك إدراكه الخاص للعصر . وبما أن الحقيقتين التاريخيتين اللتين لا ينقطع عن التفكير فيهما - الخطيئة الأولى والخلاص - مردهما الماضى البعيد ، ومن الماضى البعيد كذلك تستمد الأسر الكبيرة الحاكمة كبرياءها ومبررات مالها من امتيازات ، وبما أنه ليس فى وسع المستقبل أن يأتى بجديد ، إذ كمال الله أسمى من أن يتغير ، والقوتان الكبيرتان الحاكمتان فى الأرض - الكنيسة والملكية - لا يرجوان إلا الثبات والاستقرار ، إذن كان العامل الفعال فى الزمان هو الماضى ، والماضى تدرج فى مظهر« الأبدى » والحاضر خطيئة مستمرة لاعذر منها إلا بعكس صورة عصر من العصور الماضية على خير مايمكن أن تكون . ويجب أن تبرهن الفكرة على أنها قديمة كى تقبل ، وأن يستلهم العمل الفنى من نموذج قديم كى يروق . وهناك من الكتاب من يقفون أنفسهم فى صراحة حراساً لهذا المذهب الفكرى . كما كان بين كبار الكتاب الروحيين من الكنيسة من لاهم لهم إلا الدفاع عن العقيدة الموروثة . ويضاف إليهم« كلاب الحراسة » للسلطة الزمنية من مؤرخى الملوك وشعرائهم ورجال القانون والفلاسفة الذين عنوا بالتمكين لعقيدة الملكية المطلقة وصيانتها . ولكننا نرى بجانب هؤلاء قائمة ثالثة من كتاب مدنيين فى جميع خصائصهم ، يقبل أكثرهم المذاهب الدينية والسياسية للعصر ، دون أن يعتقدوا أنهم ملزمون باقامة البراهين للمحافظة عليها . فهم لا يكتبون عنها ، بل يتقبلونها ضمناً . وهى تقوم لديهم مقام ماسميناه آنفا« القرينة » أو مجموع الافتراضات السابقة المشتركة بين القراء والمؤلف . ولابد منها لتيسير فهم مايكتب المؤلف لقرائه . وينتمى هؤلاء الكتاب - بصفة عامة - للطبقة الوسطى أو للبرجوازية ، ويعولهم النبلاء . وبما أنهم يستهلكون دون أن ينتجوا - شأنهم فى ذلك شأن النبلاء الذين لا ينتجون بل يعيشون من عمل الآخرين - فهم طفيليات على طبقة هى الأخرى بدورها طفيلية . ولا ينتظم هؤلاء الكتاب - بعد - فى جماعة خاص ، بل هم فى هذا المجتمع الموحد الاتجاه يؤلفون هيئة ضمنية ولتذكيرهم دائماً بأصلهم الجماعى وكهانتهم فى القديم ، تختار السلطة الملكية من بينهم من تضمهم فيما هو أشبه بجماعة رمزية مثل الأكاديمية وينفق عليهم الملك ، وتقرأ لهم صفوة الشعب ، فلا هم لهم إلا الاستجابة لرغبات هذا الجمهور المحدود . وهم يشعرون براحة ضمير تشبه التى كانت للكاتب(من رجال الدين) فى القرن الثانى عشر . ومن المحال فى ذلك العصر ذكر جمهور إمكانى متميز

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

عن الجمهور الواقعى . وقد يتأتى للابرويير[1] أن يتحدث عن الفلاحين ، ولكنه لم يتحدث قط إليهم . وإذا اهتم ببؤسهم ، فليس ذلك ليقيم منه حجة على النظام القائم الذى هو راض عنه ، ولكنه إنما يهتم باسم ذلك النظام : إذ هذا البؤس عار على الملوك المستنيرين ، وعلى المسيحيين الصالحين . وهكذا يتحدث الكتاب عن الجماهير بمعزل عنهم ولم يكن من المستطاع لهؤلاء الكتاب أن يدركوا أن الكتابة يمكن أن تساعد هذه الجماهير على أن يكونوا على وعى بذات أنفسهم . وقد انتفى — بتجانس جمهور القراء — كل تناقض فى روح المؤلفين ، فليس هؤلاء بموزعين بين قراء واقعيين بغيضين لديهم وقراء إمكانيين محبوبين لهم لكنهم بعيدون عن منالهم . ولا يتساءلون فيما بينهم عن الدور الذى يجب أن يلعبوه فى العالم لأن الكاتب لا يتساءل عن رسالته إلا فى العصور التى لم ترسم فيها هذه الرسالة فى وضوح . وحين يجب عليه أن يخترعها ، أو يعيد النظر فيما كان قد اخترع منها ، أى عندما يدرك — من وراء صفوة الشعب من قرائة — جمهوراً غير معين من قراء بالإمكان يستطيع أولا يستطيع ضمهم إليه ؛ عليه — فيما إذا تيسر له الوصول إليهم — أن يتصرف فى أمر صلاته بهم . ولكن كان لكتاب القرن السابع عشر وظيفة معينة ، لأنهم يتوجهون إلى جمهور مستنير محدد كل التحديد ، جمهور عامل مؤثر ، يمارس رقابة دائبة على المؤلفين . ولجهل الشعب بهم ، وكانت مهنتهم هى وضع صورة لذلك الشعب بين يدى الصفوة التى تعولهم . ولكن هناك عدة طرق لعمل الصورة : فهناك صورة هى نفسها جدال ومماراة ، ذلك أنها صورت من الخارج ، وبدون ولوع بها من المصور الذى يرفض كل مشاركة فى التبعية لنموذجه ولكن — لكى يدرك الكاتب مجرد الفكرة فى رسم صورة هى فى نفسها جحود لما عليه الجمهور الذى يقرأ له فعلا — يجب أن يكون هو على وعى بالتناقض بينه وبين جمهوره ، وهذا معنى أنه يواجه قراءة من خارجهم ، فينظر إليهم دهشاً ، أو يحس بهم

---

(١) لابرويير La Bruyère (١٦٤٥ — ١٦٩٦) كاتب أخلاق فرنسى ، اشتهر برسم الصورة فى الأدب الفرنسى ، على مثال الفيلسوف والكاتب الإغريقى تيوفراست . وكان لابرويير يتحدث عن العادات فى عصره وينقدها . والمؤلف . يشير إلى تصويره للفلاحين فى صورة البائسين الأشقياء ، وننقل هنا هذه الصورة الفريدة فى نوعها فى القرن السابع عشر الكلاسيكى .

ويرى المرء بضع حيوانات متوحشة ، مابين إناث وذكور ، منتشرة فى الريف ، على سحنها سواد ، ترهقها غبرة ، وأمعنت الشمس فى إحراقها ، مرتبطة بالأرض تحفر فيها ، وتقلبها فى عناد لا يقهر ، ولها ما يشبه الصوت الملفوظ ، وحين تقوم على ساقيها ، تبدو لها وجوه كالناس ، وحقاً هم أناس . فى الليل يأوون إلى جحور ، حيث يعيشون على الخبز الأسود والماء . وأعشاب الحقول . وهم يكفون الآخرين من الناس جهد الزرع والحرث والقطاف ، كى يعيشوا . ولذا يستحقون ألا يعوزهم هذا الخبز الذى هو من ثمار غرسهم . انظر : La Bruyère Les Caractères, XI, 28 .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

عبئاً على المجتمع الصغير الذى يشاركه فى نظرته إليهم نظرة الضمائر الغريبة عنهم ، من الأقليات الجنسية ، والطبقات المهضومة مثلا . ولكن الجمهور الإمكانى لم يكن له وجود فى القرن السابع عشر ، وكان الفنان يقبل المذهب الذى عليه الصفوة من قومه دون أن ينتقده ، فهو شريك لجمهوره فيما هو عليه من عيوب ، ولا تتسرب إليه أية نظرة غريبة عنه يتبلبل بها خاطره فيما يلعبه من دور فى المجتمع . فلا لعنة على الناثر ، بل ولا على الشاعر . وليس لهما الحكم على معنى التأليف وقيمته الأدبية ، إذ أن التقاليد قد ثبتت القيمة وهذا المعنى . والشاعر والناثر كلاهما من صميم مجتمع حمدت فيه الفروق بين الطبقات . فليس لهما معرفة بكبرياء التفرد ، ولا بما يثيره التفرد من قلق . وموجز القول أنهم « كلاسيكيون » . وفى الحق توجد كلاسيكية فى كل مجتمع ساده استقرار نسبى ، ونفذت إليه أسطورة خلوده ، أى عندما يقع الخلط بين الحاضر والأبدية ، وبين حقائق التاريخ ومزاعم التقاليد ، وحين تثبت الفروق بين الطبقات إلى درجة لا يتجاوز الجمهور الإمكان فيها بحال حدود الجمهور الفعلى ، وحين يكون كل قارئ رقيباً على الكاتب وناقداً اكتملت فيه صفات النقد المتواضع عليها ، وعندما يبلغ مايسود المجتمع - من مذهب دينى أو سياسى ، من قوة السلطان - درجة تصير فيها حدودهما صارمة حتى لا يقصد بحال إلى اكتشاف مجالات جديدة للتفكير ، وإنما يقصد إلى مجرد صياغة المعانى الشائعة التى تعشقها الصفوة ، بحيث تصير القراءة - وسبق أن رأينا أنها هى الرباط المادى بين الكاتب وقرائه - بمثابة احتفال تقليدى للتعارف الشبيه بالتحية ، أى بمثابة توكيد يحتفل فيه بأن كلا المؤلف والقارئ من عالم واحد . ولهما أفكار واحدة فى كل الأشياء . وبذا يكون كل إنتاج فكرى عملا من أعمال التأديب ، ويصير الأسلوب - فى نفس الوقت - أعظم مظهر لذلك التأديب من الكتاب حيال قارئه . ولا يضجر القارئ من جهته حين يلتقى بنفس الأفكار فى الكتب جميعها على تباينها فيما بينها أشد التباين ، لأن هذه الأفكار هى أفكاره ، وهو لا يتطلب تحصيل أفكار أخرى ، وإنما يتطلب أن يساق له ماسبق أن حصل من أفكار فى أسلوب رائع . وإذن فالصورة التى يقدمها المؤلف لقارئه فيها - بحكم الضرورة - تجريد ومشاركة التبعة . ومادام الكاتب يتوجه إلى طبقة طفيلية ، فلن يستطيع أن يرسم الإنسان وهو يعمل ، ولا أن يصور ، بصفة عامة ، علاقات الإنسان بالطبيعة الخارجية ، ومن جهة أخرى ، بما أن هيئات من المتخصصين تعنى - تحت الرقابة الكنيسة والملكية - بالمحافظة على النظام القائم من روحى وزمنى ، فالكاتب خالى الذهن تماماً من كل فكرة عن أثر العوامل الاقتصادية والدينية والميتافيزيقية والسياسية فى تكوين الشخص ؛ وبما أن المجتمع الذى يعيش فيه يخلط مابين الحاضر والأبدية ، فهو لا يستطيع أن يتصور أهون تغير فيما يسميه الطبيعة

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الإنسانية ؛ وهو يدرك التاريخ على أنه سلسلة من الأحداث تؤثر فى الإنسان الخالد من ظاهره ، دون أن تحدث فيه تغيراً عميقا . وإذا كان عليه أن يحدد معنى للتاريخ فى امتداده ، فإنه يرى فيه تكرارا أبديا ، بحيث تستطيع الحوادث السابقة أن تزود معاصريه بدروس ، ويجب أن تزودهم بها ؛ ويرى فيه فى نفس الوقت اطراداً تعترض مجراه عوائق خفيفة ، إذ أن حوادث التاريخ الكبرى قد انقضى عهدها منذ أمد طويل ؛ ومادام الكتاب قد توصلوا فى العصور القديمة إلى درجة الكمال فى الأدب ، فإن النماذج القديمة تبدو له عزيزة المنال . وهو فى كل هذا على وفاق أيضاً مع جمهوره ، وذلك الجمهور الذى يعد العمل لعنة ، إذ ليس له وعى بموقفه من التاريخ ومن العالم لسبب يسير الإدراك : هو أنه من ذوى الامتيازات فى الشعب ، وأن شغله الوحيد هو العقيدة ، وإجلال الملك ، والحب ، والحرب والموت ، ومراعاة أدب التقاليد . وموجز القول أن صورة الرجل الكلاسيكى صورة نفسية محضة ، لأن الجمهور الكلاسيكى لا وعى له إلا بجانبه النفسى . هذا إلى أن علينا أن نعلم أن هذا الجانب النفسى جانب تقليدى . فهو لا يهتم باكتشاف الحقائق العميقة الجديدة فى قلب الإنسان ، ولا بتكديس الفروض : لأن الكاتب لا يخترع تأويلات لشرح أنواع مايعانى من ضيق إلا حين يكون موزع النفس ساخطاً ، ولا يتوافر ذلك إلا فى المجتمعات غير المستقرة ، حين يمتد جمهور قرائه إلى طبقات اجتماعية كثيرة ولكن الصورة النفسية فى القرن السابع عشر مقصورة على الوصف ، فهى غير مبنية على التجربة الشخصية بقدر ماهى تعبير فنى عن الأفكار التى تجرى فى نفوس الصفوة من المجتمع . فيستمد « لارشفوكو »[١] من ملاهى النوادى [الصالونات] مضمونا لأمثاله ، وقالباً . وماتبرير أحوال الضمير عند اليسوعيين[٢] ، ومراسم « الإتيكيت » عند المتحذلقات[٣] ، والاهتمام بتصوير الأخلاق التى يدعو إليها « نيقول »[٤] ، والنظرة الدينية

---

(١) La Rochefoucault (١٦١٣ – ١٦٨٠) سياسى وكاتب أخلاق له حكم خلقية يغلب عليها طابع التشاؤم .

(٢) Les Jèsuites : جماعة دينية ذات نظام ذى درجات دينية مختلفة ، قامت أولا فى أسبانيا ثم لقيت رواجاً عظيما فى فرنسا ، وكانت غايتها التبشير بالمسيحية ، وعناية الملحدين فيها ، والطاعة ، ومقاومة الإصلاح ، واشتركت فى الشئون السياسية ، فاكتسبت عداء البرلمان . كما قاومتها الجامعة . وقد حلت الجمعية فى فرنسا وصودرت مدارسها عام ١٧٦٤ .

(٣) جماعة من جماعات النوادى سرت فيها روح التأنق والولوع بالتكلف فى التعبير والعادات ، باسم الأدب والذوق ، ومنها سخر موليير فى ملهاته : المتحذلقات المضحكات .

(٤) بطرس نيقول P. Nicol (١٦٢٥ – ١٦٩٥) كاتب أخلاق ، وأحد كباردير « بورويال » وله « رسائل فى الخلق والتعاليم الدينية » .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

إلى الشهوات . لم يكن هذا كله إلا المادة التى استمدت منها مئات أخرى من المؤلفات . وتستلهم المسرحيات من الصور النفسية عند القدماء ، ثم من الذوق المسيطر على الطبقة العالية البرجوازية . ويتعرف فيها المجتمع نفسه مفتوناً بصورته ، لأنه يتعرف فيها الأفكار التى كونها عن نفسه ، فهو لا يتطلب أن يوحى إليه بصور بل أن ينعكس أمامه مايعتقد أنها صورته . وقد يجيزون بعض أنواع الهجاء ، ولكن من ثنايا الرسائل والملهاة المسرحية ، إذ الصفوة كلها هى القائمة — على حسب قواعد الخلق فيها — بعملية التنقية والتطهير الضروريتين لصحتها ؛ ولم يكن بعض الهُزأة من النبلاء والمحامين وجماعة المتحذلقات موضع سخرية قط من وجهة نظر مختلفة عن وجهة نظر الطبقة المواجهة للشعب : إذ موضوع هذه السخرية دائماً هو هؤلاء المتفردون الذين لم يهضمهم المجتمع لما أخذ به نفسه من مراسم الأدب . فهم يعيشون على هامش الحياة الجماعية فإذا سخر من عدو المجتمع [١] ، فذلك لأنه فرط فى المراسم المرعية للأدب ؛ وإذا سخر من كاتوس [٢] ومادلون [٣] فذلك لأنهم أفرطوا فى تلك المراسم . ويذهب فيلامنت [٤] إلى مناهضة الأفكار الموروثة فى شأن المرأة ؛ وسوق [٥] النبلاء بغيض إلى الأغنياء من البرجوازيين ، ممن لهم تواضع المتكبرين ، لما هم

---

(١) Le Misanthrope ملهاة شعرية لموليير ، مثلت لأول مرة عام ١٦٦٦ ، الشخصية الرئيسية فيها « ألسيست » الذى يبغض الرياء والتقاليد الاجتماعية السائدة فى الطبقة العالية من المجتمع ، فى حين يرى صديقه « فيلنت » أنه يقبل المجتمع كما هو ليعيش فيه . ويولع ألسيست بالأرملة الشابة « سيلمين » ، وهى صورة المجتمع فى التكلف والتدلل والمجاملة الكاذبة . ويحدث أن يسأل أحد رجال القصر أليسيست رأيه فى قطعة شعر ، فيصارحه بأنها تافهة بغيضة ، فيعد الشاعر هذا إهانة لا خروج منها إلا بالمبارزة ، وتحب « أرسينويه » ألسيست وتكيد بذلك لمحبوبته سيليمين ، مكائد مستورة بقناع من الرياء الكاذب الذى يسود المجتمع ، وتنتهى هذه العقبات باجتماع ألسيست مع حبيبته سيليمين ، فيطلب منها أن تفصل فى أمر زواجهما ، على أساس أن يبعدا عن هذا المجتمع ، فتتردد ، فيهجرها . ويعتزم الذهاب إلى مكان ناء ، تتوافر فيه له حرية الرجل الشريف .

(٢) و (٣) كاتوس Cathos ومادلون Madelon شخصيتان أدبيتان فى ملهاة المتحذلقات المضحكات ، لموليير ، مثلت لأول مرة عام ١٦٥٩ — وهما فتاتان إحداهما أخت جورجيبوس ، والأخرى بنت أخيه ، يرفضان الزواج لأن الخاطبين لم يتأنقا فى عبارات الطلب ، ولم يتحذلقا فى الخطاب ، فيكيد هذان الخاطبان للفتاتين بأن يبعثا خادميهما فى مظهر خاطبين يرضيان رغباتهما التكالف وبهرج القول فتقبل الفتاتان الزواج منهما . ولكنهما يعروهما الخجل والعار حين تنكشف الحيلة .

(٤) فيلامنت شخصية أدبية من شخصيات عدو المجتمع ، ملهاة موليير التى سبق أن تحدثنا عنها .

(٥) Le Bourgeois Centilhomme ، ملهاة لموليير ، مثلت لأول مرة عام ١٦٧٠ وبطلها مسيو جوردان ، دخل فى زمرة النبلاء عن طريق المال . ويحاول أن تكون له صفاتهم فيتعلم الفلسفة والرقص والأدب ... ويتعجب حين يكتشف أنه كان يتكلم طول حياته نثراً دون أن يعرف . ويرفض تزويج ابنته من رجل كفء لها هو « دورانت » ، لأنه ليس من أصل نبيل . وفى سذاجته يصدق « دورانت » حين يزعم له أنه من سلالة نبيل تركى ، ويتحدث أمامه برطانة يوهمه أنها تركية . وفى المسرحية سخرية لاذعة من طبقة النبلاء والدخلاء عليهم معاً ، كما سيشرح المؤلف ذلك بعد قليل .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

عليه من ثقة فى مكانتهم العظيمة ، مع علمهم بضعته ؛ وهو بغيض فى الوقت ذاته إلى النبلاء ، لأنه يريد أن يفتح بالقوة باب الوصول إلى النبل . ولا صلة نربط مابين هذا الهجاء الداخلى الذى يمكن أن يسمى هجاء عضوياً والهجاء الخطير الشأن الذى قام به بورمارشيه [١] ، وبول لويس كورييه [٢] ، وجول فاليه [٣] ، ودى سيلين [٤] ، لأن ذلك الهجاء أقل إثارة للهمة ، ولكنه مع ذلك أشد قسوة ، لأنه ترجمة للعمل الوادع الذى يسيطو به المجموع على الضعف والمريض والجموح ، وهو الضحك العارى من الشفقة من عصابة من أشقياء الأطفال تجاه غباء المكدودين .

والكاتب فى القرن السابع عشر من أصل برچوازى ، وذوشيم برجوازية ، وهو أقرب فى موطنه شبهاً بأورونت [٥] وكريزال [٦] منه باخوانه اللامعين القلقين من كتاب أعوام ١٧٧٠و١٨٣٠ ؛ وهو مع هذا موضوع حفاوة من جماعة العظماء من عصره الذين يعولونه ، وقد علا قليلا فوق طبقته ، على أنه مقتنع أن الموهبة لا تقوم مقام نبل المولد ؛ وهو طيع لمواعظ التحذير من رجال الدين ، محترم لسلطة الملك . سعيد لشغله مكاناً متواضعاً فى بناء فسيح الرحاب ركناه الكنيسة والملكية ، حيث هو أفضل قليلا من التجار ورجال التعليم . ويظل دون النبلاء ورجال الدين . ولهذا كله يقوم الكاتب بمهنته فى راحة من الضمير ، مقتنعاً بأنه قد أتى بعد فوات الأوان . وأن كل شئ قد قيل [٧] ، وأنه لا ينبغى له سوى أن يردد ماقيل فى عذب من القول . ويعد المجد الذى ينتظره صورة هزيلة

---

(١) بومارشيه مؤلف « زواج فيجارو » و « حلاق أشبيلية » ، وهما ملهاتان لهما مغزى سياسى . وسبق أن قلنا كلمة فى الملهاة الأولى ٨٥ .

(٢) Paul Louis Courfer(١٦٧٢ – ١٨٢٥) كاتب فرنسى ، وله رسائل هجائية وسياسية لاذعة .

(٣) Jules Vallès(١٨٣٣ – ١٨٨٥) كاتب وصحفى فرنسى ، يدعو – فى بعض ما كتب – امتداداً لومارشيه ، وله ثلاث قصص تحكى حسائه هو وجهوده السياسية عناوينها على التوالى : الطفل (١٨٧٩) وطالب فى الثقافة العامة (١٨٨١) والتأثر ، ونشرت عام ١٨٨٦ .

(٤) L.E. de Celine طبيب وكاتب فرنسى معاصر ، ولد عام ١٨٩٤ – ومن قصصه قصة « سفر فى آخر الليل » نشرت عام ١٩٣٢ .

(٥) Oronte شخصية من شخصيات ملهاة موليير : عدو المجتمع ، وسبق الحديث عنها .

(٦) Chrysale شخصية أدبية فى ملهاة موليير التى عنوانها : النساء العالمات ، وفيها يسخر موليير من حذلقة اللغويين والفلاسفة والمجمين .

(٧) إشارة إلى قول « لابرويير » : « كل شيء قد قيل ، وقد أتينا بعد فوات الأوان ، منذ ما يزيد على سبعة آلاف سنة ، حين وجد أناس ومفكرون ، أما العادات فقد انتزع خيرها وأجملها . و لم يبق لنا إلا أن نلتقط سقط الحصاد على أثرها ما جمعه الأقدمون » انظر : L. Bruyère : les Caractères, 1, Peusée 1. .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

لألقاب وراثية . وإذا مجده سيخلده . فذلك لأنه لم يدر فى خلده قط أن تغيرات اجتماعية قد تطرأ على مجتمع قرائه فتقلبه رأسا على عقب ؛ وهكذا يبدو له أن فى دوام البيت المالك ضماناً لدوام شهرته .

غير أن المرآة [1] التى يقدمها متواضعاً لقرائه مرآة سحرية ، ويكاد يكون ذلك على الرغم منه : فهى أسرة مورطة . فعلى الرغم من أنه قضى عليه ألا يقدم لقرائه إلاصورة متملقة شريكة فى الإثم ، ذاتية أكثر منها موضوعية ، وداخلية أكثر منها خارجية ، مع ذلك لا تنقص هذه الصورة عن أن تكون عملا فنياً ، أى أن لها أساساً من حرية المؤلف ، وأنها دعوة إلى حرية القارئ . ومادامت الصورة جميلة فهى جامدة جمود الثلج ؛ والتراجع لزيادة تأمل جمالها يجعلها بعيدة عن مرمى الإدراك .فمحال عليه أن لا يتمتع بها ، أو أن يجد فيها الدفء المريح أو تسامح المتستر . وعلى الرغم من أن تلك الصورة مصوغة من المعانى الشائعة فى العصر ، ومما يثير عناية أهله من موضوعات يهمس بها المعاصرون وتربط ومابينهم كحبل سرى ، هى مع ذلك مرتكزة على نوع من الحرية ، وبهذا تكتسب نوعاً آخر من الموضوعية . ومن المؤكد أنها نفس الصورة التى تراها الصفوة فى المرآة ، ولكنها كذلك الصورة كما يمكن أن تتراءى إذا حملت إلى أقصى حدود القسوة . وليست هى بموضوع مسجل لينظر إليها الآخرون نظرة موضوعية ، لأن الفلاح والصانع لا ينظران إليها بتلك النظرة . وماعملية التقديم الذاتى التى يختص بها فن القرن السابع عشر إلا عملية باطنية ، غير أنها تبلغ بمجهود كل امرئ إلى أقصى حدوده كى يستجلى ذاته فى وضوح ؛ فهى بمثابة إدراك فكرى واضح مستمر .

وقد لايتساءل فيها عن التعطيل والاضطهاد والتطفل ، لأن هذه المظاهر من الطبقة الحاكمة لا تنكشف إلا لمن يرقبون الأمور من خارج هذه الطبقة ؛ على حين يرسم الكتاب لتلك الطبقة صورة نفسية صرفية . ولكن أنواع السلوك التلقائية حين تنتقل إلى حالة التفكير المنطقية تفقد براءتها والاحتجاج بالمباشرة . وليس لنا إذن إلا تحمل التبعة فيها أو تغييرها . فالعالم الذى يهديه الكاتب إلى القارئ هو عالم من المراسم وتقاليد الاحتفاء ، ولكن القارئ يطفو فوق هذا العالم ، لأنه مدعو إلى تعرفه عليه ، وإلى تعرف نفسه فيه . ومع هذا لم يخطئ

---

(١) من هنا يبدأ المؤلف فى شرح فكرة جديدة ، هى أن أدب القرن السابع عشر الكلاسيكى على الرغم من طابع المحافظة فيه – أدى إلى زلزلة القيم السائدة قليلا قليلا عن طريق وصف الموقف النفسى . فمهد بذلك على غير وعى من الكتاب – لأدب الثورة فيما بعد .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

راسين عندما قال فى مقدمة مسرحية فيدر[١] : « ليست الأهواء فيها ماثلة للعيون إلا لكى ترى كل ماتسبب عنها من اضطراب ». على شرط ألا يفهم على أية حال أن راسين قصد عمداً إلى الإيحاء بأهوال الحب ، ولكن وصف الحب تجاوز له وتجرد سابق منه . ولم يكن من المصادفة فى شئ أن الفلاسفة فى حدود ذلك العصر كانت غايتهم الشفاء من الحب بتعرفه . وبما أن الممارسة الحرة للفكر تجاه الهوى تتحلى عادة باسم الخلق ، فعلينا أن نعترف بأن فن القرن السابع عشر فن خلقى جديرحقاً بهذا الاسم . ولايعنى هذا أن غاية هذا الفن هى تعليم الفضيلة ، ولا أنه مسموم بالمقاصد الطيبة التى تنتج الأدب الغث ، ولكن لمجرد أنه يقصد — فى صمت — إلى تقديم صورة القارئ ، فإنه يجعله لا يحتملها ، وبذا يكون فناً خلقياً ، وهذا تعريف له وبيان لحدوده معاً . ولم يكن هو سوى فن خلقى ، فإذا دعا إلى التسامى بالناحية النفسية فى نطاق الخلق ، فذلك لأنه يعد المسائل الدينية والميتافيزيقية والسياسية والاجتماعية كلها كأنها قد حلت . وليس عمله فى الناحية الخلقية دون أى عمل« كاثوليكى » . وبما أنه يخلط بين الإنسان عامة وبين الخاصة القائمين بالحكم ، فليس هو بواقف نفسه على تحرير طبقة معينة من الطبقات المهضومة . وليس الكاتب ، مع هذا ، شريكاً — بوجه ما — فى الذنب مع الطبقة الظالمة ، على الرغم من أنه مندمج إندماجاً كلياً فى تلك الطبقة ، ولاجدال فى أن عمله يرمى إلى تحرير الطبقة التى يكتب لها ، إذ أن أثره فى تلك الطبقة هو تحرير الإنسان من نفسه .

وقد عالجنا حتى الآن حالة ما إذا كان الجمهور الإمكانى معدوماً أو يكاد ، وذلك إذا لم تمزق معركة جمهوره الفعلى . وقد رأينا أنه كان فى استطاعته آنذاك قبول المذهب الفكرى السائد فى راحة ضميره ، وأنه كان يطلق دعواته إلى الحرية فى داخل هذا المذهب نفسه . فإذا ظهر الجمهور الإمكانى فجأة ، أو انقسم الجمهور الفعلى أحزاباً متعادية ، فإن الأمر يختلف تمام الاختلاف . وعلينا الآن أن نعالج مايصير إليه أمر الأدب حينما يساق الكاتب إلى رفض المذهب الفكرى السائد للطبقات الموجهة للشعب .

يظل القرن الثامن عشر الفرصة الفريدة فى التاريخ ، والجنة التى مالبثت أن فقدها الكتاب الفرنسيون . لم يتغير موقفهم الاجتماعى : فهم أصلا من الطبقة البرجوازية ، إلا قلة شاذة . وقد غيروا طبقتهم بما حظوا به من عطايا كبراء العصر . واتسعت دائرة قرائهم الفعليين اتساعاً محسوساً ، لأن الطبقة البرجوازية بدأت تقرأ ، ولكن ظلت الطبقات الدنيا

(١) أشهر مسرحيات راسين ، وقد تحصناها ، وأوجزنا القول فى مغزاها الكلاسيكى فى كتابنا الرومانتيكية .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

تجهلهم ؛ وإذا تحدثوا عن هذه الطبقات البرجوازية بدأت تقرأ ، ولكن ظلت الطبقات الدنيا تجهلهم ؛ وإذا تحدثوا عن هذه الطبقات أكثر مما تحدث عنها لابرويير وفينلون[1] ، فهم لا يتحدثون إليها قط ، حتى لا يمر ببالهم أن يتحدثوا إليها . ولكن انقلاباً عميقاً شطر جمهورهم شطرين ، فكان عليهم آنذاك أن يستجيبوا إلى مطالب متناقضة ؛ وهذا هو التوتر الذى تميز به موقفهم منذ البدء ، وقد تجلى هذا التوتر فريداً فى بابه ، إذ فقد الطبقة ذات السيادة ثقتها فى مذهبها الفكرى ، ووقفت موقف المدافع ، محاولة - إلى حد ما - تعويق ذيوع الأفكار الجديدة ، ولكنها لم تستطيع وقف نفوذ هذه الأفكار فيها . وقد فهمت أن مبادئها الدينية والسياسية هى خير الوسائل لتركيز سلطانها ومادامت لم تر فى هذه المبادئ غير وسائل ، فلم تعد ، إذن ، تعتقد فيها اعتقاداً تاماً . فقد حلت الحقيقة العملية محل الحقيقة السماوية . وإذا كانت الرقابة وأنواع التحريم الكنسى قد صارت أكثر وضوحاً ، فقد غدت تضمر وراءها ضعفاً خفياً وإسفاف اليأس . ولم يبق بعد من كتاب روحيين ، فقد أضحى الأدب الكنسى دفاعاً عن الدين فى غير طائل ، فى أدب قائم على مناهضة الحرية ، معتمد على الحرمة الدينية وعلى الرهبة والمصلحة الخاصة ، كقبضة مشدودة على عقائد بالية فى طريقها السريع إلى النفاد . وبما أنه لم يعد هذا الدفاع دعوة حرة موجهة إلى قوم أحرار ، فقد انقطعت صلته بالأدب . واتجهت الصفوة الحائرة موجهة الكاتب الحق طالبة منه المحال : فهى تريده - إذا اعتزم عرض الحقيقة - ألا يحابيها فى شئ ، ولكن على أن ينفث شيئاً من المذهب الفكرى الذى أخذ يضمر ، وعلى أن يتوجه إلى عقل قرائه ليقنعهم باعتناق عقائد أضحت على الزمن غير معقولة . وموجز القول أن تلك الصفوة تطلب منه أن يكون داعية دون أن يكف عن كونه كاتباً . ولكنها تلعب لعبة الخاسر . فبما أن مبادئها لم تظل - كما كانت - واضحة وضوحاً تلقائياً غير محدد ، مما دفعها إلى أن تقترحها على الكاتب ليدافع عنها ، فليس الأمر ، إذن ، أمر إنقاذ المبادئ لذاتها ، بل لإقرار النظام القائم . ونفس الجهد الذى تبذله فى تثبيتها من جديد هو بمثابة التشكك فى صحتها . والكاتب الذى يوافق على توكيد هذه المذاهب المترنحة يوافق عليها . فتشيعه الاختيارى لمبادئ كانت فيما مضى تحكم العقول على غير وعى هو الذى يحرره منها ، فهو آنفاً متجاوز لها ، مارق على الرغم منه نحو التفرد والحرية . ومن جهة أخرى ، تتطلع الطبقة البرجوازية فى الوقت ذاته - وهى

---

(١) Fénelon (١٦٥٦ - ١٧١٥) رجل دين ومؤلف فرنسى . من كتبه : « مغامرات تليماك » ، وفيه هجاء لاذع غير مباشر لسياسة لويس الرابع عشر ، وقد فقد المؤلف كل حظوة لدى الملك على أثر ظهور هذا الكتاب .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

التى تؤلف مايسمى فى التعبير الماركسى« الطبقة الصاعدة » — تتطلع إلى التحرر من العقائد المفروضة عليها لتكون لنفسها مذهباً آخر خاصاً بها .

وفى ذلك الحين لم تكن هذه« الطبقة الصاعدة » تعانى سوى اضطهاد سياسى ، وستطالب بعد قليل بالمشاركة فى شئون الدولة . وكانت سائرة فى هدوء نحو الحصول على التفوق الاقتصادى على طبقة النبلاء المتدهورة . وتوافر لديها المال والثقافة والفراغ . فمثلت للكاتب — لأول مرة فى التاريخ — طبقة مهضومة هى جمهور فعلى . ولكن الفرصة أتاحت له ماهو أكثر من ذلك : لأن تلك الطبقة المتيقظة القارئة التواقة إلى التفكير لم تنتج حزباً ثورياً منظماً ذا عقائد خاصة على نحو ما أخرجت الكنيسة من عقائد فى العصور الوسطى . ولم يكن الكاتب — كما سنراه فيما بعد — محصوراً بين عقائد تحتضر لطبقة هابطة وعقائد أخرى فتية لطبقة صاعدة ، بل كانت البرجوازية تتطلع إلى نور ، وتشعر شعوراً غامضاً بأن فكرتها قد استلبت.ولهذا تود أن تكون على وعى بنفسها.حقاً قد يمكن اكتشاف بعض معالم التنظيم فى أفكار تلك الطبقة : فمن جماعات الماديين إلى جماعات المفكرين إلى جماعة الماسونيين الأحرار . ولكن هذه لم تزد عن أن تكون جمعيات للبحوث تنتظر من الأفكار أكثر مما تنتج وفى تلك . الطبقة كان يشاهد نوع من الكتابة شعبى محض : هو المنشورات السرية المجهولة المؤلف . ولكن هذا النوع من أدب الهواة لا يعد منافسة الكاتب المهنى ، بل أولى به أن يحرضه ويدعوه ، لأنه يدله على مطالب المجموع الغامضة . وهكذا تقوم الطبقة البرجوازية مقام صورة فى دور التكوين لجمهور شعبى ، فى وجه جمهور مكون من أنصاف المتخصصين ، مؤلف دائماً من رجال الحاشية ومن الأجواء العالية فى المجتمع ، ولكنه لا يحتفظ بمكانه إلا على جهد ممض : فكانت حال البراجوازية فى صلتها بالأدب سلبية نسبياً ، لأنها لم تمارس قط فن الكتابة ، ولأنها لم تتعلق سلفاً بأفكار خاصة بالأسلوب وبالأجناس الأدبية ، ثم لأنها تنتظر من قريحة الكاتب كل شئ : معنى وصياغة .

والكاتب مرجو من كلا الجانبين ، وقد وجد نفسه بين الشطرين المتعاديين من جمهوره حكما فى المعركة بينهما . فلم يعد كاتباً روحياً كأسلافه ، وليست الطبقة الحاكمة هى التى تعوله وحدها : نعم كانت لا تزال تنفق عليه ، ولكن الطبقة البرجوازية تشترى كتبه ، فهو يكتسب منهما كليهما وقد كان أبوه برجوازياً . وسيكون ابنه : فكان من الممكن ، إذن ، أن يتوافر من الدواعى ماينتظر المرء بها أن يرى فيه برجوازياً موهوباً أكثر من الآخرين ، ولكنه مضطهد مثلهم ، وقد وصل إلى معرفة حاله بفضل الضغط التاريخى لعوامل عصره . فهو — بالاختصار — مرآة نفسية لتلك الطبقة ، بالنظر فيها تصير كلها على وعى بنفسها وبمطالبها ،

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ولكن هذه النظرة سطحية إذا وقفنا عند هذا الحد : فلم يوف القول حقه بعد فى أن الطبقة لا تستطيع أن تكتسب وعيها الطبقى إلا إذا رأت نفسها من داخلها وخارجها معاً ؛ وبعبارة أخرى إذا أفادت من منافسات خارجية : وهذا هو مايقوم به رجال الفكر ، وهم دائماً غير المستقرين فى طبقاتهم . وهذه — على وجه الدقة — الخاصة الجوهرية لكاتب القرن الثامن عشر ، ألا وهى الخروج الطبقى الموضوعى والذاتى . فإذا كان لا يزال يحفظ ذكرياته عن علاقاته البراچوازية ، فإن حظوته لدى الكبراء قد اجتذبته إلى خارج بيئته : فلم يعد يشعر بتضامن يذكر مع ابن عمه المحامى . ومع أخيه ، أو مع قسيس القرية ، لأن له من الميزات ماليس لهم . وإنما كان يستعير طرائفه وحتى طرائف أسلوبه من الحاشية وطبقة النبلاء . ومع ذلك أضحى المجد — هذا الأمل الأثير والذى يكرس له عمله — فكرة زلقة غامضة . فتنبثق لديه فكرة جديدة عن المجد تحدثه بأن الجزاء الحق للكاتب هو أن طبيباً نكرة من مدينة « بورج »[١] ، أو محامياً مغموراً فى « رانس »[٢] ينكبان سراً على قراءة كتبه . لكن هذا الاعتراف الغامض من جانب جمهور لايعرفه إلا قليلا هو أمر لا يؤثر فى نفسه إلا قليلا . ذلك أنه تلقى من أسلافه فكرة تقليدية عن الشهرة هى أن الحاكم هو الذى يجب أن يقدر مواهبه . والسمة الجليلة لنجاحه هو أن تدعوه ملكة مثل كاترين[٣] . أو إمبراطور مثل فريدريك[٤] إلى مائدتهما . ولم يكن مايمنحه — من مكافآت أو رتب صادرة عن تلك الجهة العليا — له من المعانى الرسمية العامة مالجوائز والأوسمة التى تمنحها جمهورياتنا اليوم ، بل كانت تحتفظ بطابع قريب من الطابع الإقطاعى فى علاقات الإنسان بالإنسان . ثم إن الكاتب — خاصة — مستهلك دائم فى مجتمع من المنتجين . وهو طفيلى طبقة طفيلية . فهو فى موقفه يتصرف فى المال تصرف الطفيلى . إنه لا يكتسبه ، إذ ليس ثم معيار عام بين عمله وجزائه ، فهو منفق له وكفى . فهو يعيش عيش المترف حتى لو كان فقيراً . كل شئ لديه ترف ، حتى كتبه ، بل هى — على الأخص — ترف . ومع هذا يظل — حتى فى بيت الملك — محتفظاً بالفظاظة وخشونة الدهماء . فقد وخز ديدرو — فى محادثة فلسفية من نار — أفخاذ امبراطورية روسيا حتى أدماها ولكن إذا أمعن فى الاستغراق فى هذا أمكن إشعاره

---

(١) Bourges ، مدينة على بعد ٢٢٠ ك . م جنوب باريس .

(٢) Reimsعاصمة إقليم مارن بفرنسا .

(٣) كاترين الثانية أو الكبرى ، إمبراطورة روسيا (١٧٢٩ — ١٧٩٦) وقد استدعت ديدرو إلى روسيا وأكرمته .

(٤) فردريك الثانى (١٧١٢ — ١٧٨٦) وكان محباً للعلوم والآداب وقد استضاف فولتير وأكرمه ، ولكن انتهت صحبتهما إلى عداوة .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

بأنه ليس سوى متفيهق متطفل . وماحياة فولتير سوى سلسلة من الانتصارات والإهانات ، منذ ضربه بالعصا وسجنه وهربه إلى لندن ، إلى أنواع التطاول عليه من ملك بروسيا . وقد يحظى الكاتب أحيانا بأنواع عابرة من الإكرام من إحدى الماركيزات ، ولكنه يتزوج خادمتها ، أو بنت أحد البنائين .

وبذلك يتمزق منه الوعى تمزق جمهور قرائه ، لكنه لا يعانى من ذلك ألماً . بل على العكس كان هذا التناقض الأصيل فيه مصدراً لكبريائه : فهو يعتقد أنه لا يدين لأحد بمنة ، وأنه يستطيع أن يختار أصدقاءه وأعداءه ، وأنه بحسبه أن يمسك بقلمه لكى ينتزع نفسه من قيود البيئات والأوطان والطبقات ، فهو محلق محوم . وهو فكرة ونظرة مجردة ؛ وإنما اختار الكتابة ليطالب بخروجه من طبقته ، وقد أخذ على عاتقه هذا الواجب وقد صار بهذا الواجب فى عزلة يتأمل فيها كبراء عصره من خارج طبقتهم بعينى البرجوازيين . ويتأمل البرجوازيين من خارج طبقتهم بعينى النبلاء ، وقد احتفظ فى مقاسمة هؤلاء وأولئك فى مآتمهم بما يكفيه للنفاذ إلى فهمهم فى مخبرهم . ومن هنا صار الأدب إلى حال وعى بنفسه فى شخص الكاتب وبفضله ، بعد أن لم يكن له من قبل إلا وظيفة المحافظة والتطهير فى مجتمع موحد الاتجاه ، وبلغ حظ الأدب أقصاه لما حظى به من وضع بين المطالب والمذاهب المتحولة إلى أنقاض ، شأنه فى ذلك شأن الكاتب الموزع بين البرجوازية والكنيسة والسلطة الملكية ، فأتيح للأدب بذلك أن يؤيد – فجأة – استقلاله : فلم يعد يعكس المعانى الشائعة بين القوم ، بل توحد مع العقل ، أى مع القوة القائمة الدائمة التى تصوغ الأفكار وتنقدها . وطبعاً كان استقلال الأدب بنفسه على هذا النحو استقلالا عاماً ، ويكاد يكون ذاتياً محضاً ، لأن الكتب الأدبية لم تعد تعبيراً خاصاً عن حال طبقة من الطبقات ، بل إن الكتاب بدءوا برفض كل تضامن عميق الأثر مع الطبقة التى خرجوا منها كما رفضوا نفس التعاون مع البيئة التى آوتهم ، وبهذا اختلط الأدب بالسلبية ، أى بالشك والرفض والنقد والجدل ، ولكن الأدب توصل بهذا إلى معارضة الروحية الكنسية التى تحولت إلى أنقاض أقام هو عليها حقوقاً روحانية جديدة حية لا تختلط – بعد – بمذهب ما من المذاهب الخاصة بل تتجلى بوصفها قدرة على التجاوز الدائم لأية فكرة مسلم بها مهما تكن . ومن قبل ، حين كان يحاكى الأدب نماذج رائعة ، فى كنف ملكية جد متمسكة بالمسيحية ، فلما كان يثير اهتمامه مراعاة الحقيقة فى نماذجه ، لأن الحقيقة لم تكن سوى صفة غليظة جداً ومحدودة جداً من صفات المذهب الفكرى الذى شب عليه ؛ إذ فى العقائد الكنسية لم يكن هناك فرق بين وجود الشئ فحسب وبين كونه حقاً ، ولم يكن فى الاستطاعة إدراك الحقيقة متميزة من النظام القائم . أما فى القرن الثامن عشر ، فقد

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أصبحت الروحانية تلك الحركة العامة التى تنفذ فى كل المذاهب الفكرية ثم تدعها مطروحة على طريقها كأصداف فارغة ، فتحررت الحقيقة من كل فلسفة محدودة خاصة ، وتراءت مستقلة ، وأصبحت هى الفكرة المقومة للأدب ، والغاية القصوى لحركة النقد .

وارتبطت مبادئ الروحانية بمبادئ الأدب والحقيقة فى هذه اللحظة المجردة من لحظات التحرر التى تنبه فيها الوعى ، وكانت أداتها جميعاً التحليل . وهو طريقة سلبية ونقدية لا تنفك عن تحليل الأفكار الأولية المعينة إلى عناصرها المجردة ، كما تحلل النتاج التاريخى إلى أصوله من الإدراكات العالمية . فالشاب يختار الكتابة ليهرب بها من اضطهاد يعانيه ، ومن تضامن مع نظام يسبب له الخزى . ويعتقد - منذ أن يخط كلماته الأولى - أنه هرب من بيئته ومن طبقته ، ومن كل البيئات وكل الطبقات . وأنه سبب انفجاراً فى موقفه من التاريخ ، لمجرد أنه غدا على وعى فكرى ونقدى لهذا الموقف . ومن فوق رحمة هؤلاء البرجوازيين وهؤلاء النبلاء الذين هم من مزاعمهم فى سجن عصر معين ، كان يكتشف هو فى نفسه - منذ أمسك بالقلم - أنه وعى مطلق غير مقيد بتاريخ ولا بمكان ؛ وموجز القول كان هو الإنسان العالمى . وكان الأدب الذى تحرر به عملا تجريدياً وقوة من قوى الطبيعة الإنسانية المقررة ، والحركة التى يتحرر المرء بها فى كل لحظة من التاريخ : وعلى سبيل الإيجاز كان ذلك الأدب بمثابة الدربة على ممارسة الحرية .

وفى القرن السابع عشر - عندما كان يختار المرء مهنة الكتابة - كان يقبل على مهنة محدودة فى مداخلها وقواعدها وتقاليدها ومكانتها بين المراتب المهنية . أما فى القرن الثامن عشر ، فقد تحطمت القوالب ، وظل كل شئ فى مرحلة انتظار ليصنع من جديد . فبعد أن كانت منتجات الفكر مجهزة على حسب قواعد ثابتة يصاحبها قليل أو كثير من التوفيق فى تطبيقها ، أصبح كل منها اختراعاً خاصاً فيه نوع من الحكم الصادر من المؤلف على طبيعة الفنون الأدبية فى قيمتها ومعناها ، وفيما يريد أن يرسم الكاتب لها من قواعده الخاصة ومبادئه التى يريد أن يحكم عليها بمقتضاها ، ويتطلع كل كاتب من الكتاب إلى« إلزام » الأدب كله ، وفتح طرق جديدة له . فلم يكن من باب الصدفة أن كانت أردأ مؤلفات العصر هى تلك التى كانت أكثرها حرصاً على الطابع التقليدى . وقد كانت المسرحيات والملاحم - من قبل - ثمرات شهية لمجتمع موحد الاتجاه ، ولكن لم يكن لها أن تحتفظ بالحياة فى الجماعات المنقسمة على نفسها إلا على أنها بقايا موروثة أو تقليد للقديم .

والشئ الذى كان يطالب به كاتب القرن الثامن عشر ، دون أن يمل من تكرار المطالبة به ، هو حقه فى أن يمارس - ضد سلطان عصره - تفكيراً مضاداً للتاريخ . وبهذا لم يفعل

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

سوى توضيح المطالب الجوهرية للأدب مجرداً . فلم ينصرف همه إلى زيادة إيضاح الوعى الطبقى لدى قرائه : بل كان أمره على النقيض من ذلك تماما ، فالنداء الملح الذى وجهه إلى جمهوره من البرجوازيين إنما هو دعوة لهم إلى نسيان أنواع الملذات والمزاعم والمخاوف ؛ والنداء الذى كان يطلقه فى جمهوره من النبلاء إنما هو تحريض لهم على أن يتجردوا من كبريائهم الطبقى ومن امتيازاتهم . وبما أنه جعل نفسه عالمياً . فلا يستطيع أن يكون له إلا قراء عالميون . وينحصر مايطلبه من حرية من معاصريه فى أن يقطعوا روابطهم التاريخية لينضموا إليه فى عالميته . من أين ، أتت المعجزة فى أنه كان يسير فى نفس الاتجاه للاطراد التاريخى . حتى فى اللحظة التى يثير فيها الحرية التجريدية ضد اضطهاد معين . ويثير العقل ضد التاريخ ؟ ذلك ، أولا ، أن الطبقة البرجوازية بوسائلها الخاصة التى ستتجدد عام ١٨٣٠ وعام ١٨٤٨ ، اتفقت مصالحها ، قبيل تملكها الحكم ، مع مصالح الطبقات المهضومة الحق التى لم تكن بعد فى حالة تمكنها من المطالبة مثلها بالحكم .

والروابط الإجتماعية التى تضم طوائف مختلفة كل الاختلاف لا يمكن أن تكون إلا جد عامة وشاملة ، لذا حرصت البرجوازية ألا تقف موقف المعارضة من العمال والفلاحين . فكانت لا تتطلع إلى أن تكون على وعى واضح بنفسها بقدر ماتتطلع إلى أن يعترف لها بحق المعارضة فى الحكم ، لأنها كانت فى خير موقف تستطيع فيه أن تبين للسلطات الدستورية مطالب الطبيعة الإنسانية العالمية . هذا إلى أن الثورة التى كانت فى دور الإعداد هى ثورة سياسية . ولم يكن هناك مذهب ثورى ولا حزب منظم ، وتريد البرجوازية أن تستثير ، وتريد أن تتم فى أسرع مايمكن تصفية المذهب الفكرى الذى غرر وهابه ، وبلبلوا خواطرها قروناً طويلة . وسيحين الوقت – فيما بعد – لإحلال مذاهب أخرى محله . ولكن البرجوازية – فى ذلك الوقت – كانت تتطلع إلى حرية الفكر بوصفها خطوة نحو الوصول إلى السلطة السياسية ومن هنا خدم الكاتب مصالح الطبقة البرجوازية حين طالب لنفسه – بوصفه كاتباً – بحرية التفكير والتعبير عن الفكرة . ولم يتطلب القوم أكثر من هذا ، ولم يكن يستطيع أن يفعل أكثر منه . وفى عصور أخرى – كما سنرى فيما بعد – قد يطالب الكاتب بحرية الكتابة مع ضمير مدخول ، حين يعلم أن الطبقات المهضومة تتطلع إلى شئ آخر غير تلك الحرية ؛ وحينذاك تبدو حرية التفكير كأنها أحد الإمتيازات ، ويراها آخرون وسيلة من وسائل الاضطهاد ، ويصير موقف الكاتب فى خطر لا يمكن فيه الدفاع عنه . ولكن فى عشية الثورة كان الكاتب يتمتع بحظ عجيب بحسبه فيه أن يدافع عن مهنته ليصير قائداً لأمانى الطبقة الصاعدة .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وكان الكاتب يعرف هذا ، ويعد نفسه قائداً ورئيساً روحياً ، ويواجه التبعة فيما ينتج عن موقفه . وكانت صفوة القوم فى الحكم يغدقون عليه نعمهم يوماً ليسجنوه فى اليوم التالى ، ولضيق أعصابهم على مر الزمن . ولذا كان يجهل ماتمتع به أسلافه من الهدوء وكبرياء الغرور . وحياته المجيدة المعوقة بما يخترقها من ثم مشمسة ومن مهاو تصيب الرأس بالدوار هى حياة المخاطر . كنت أقرأ ذات مساء قريب هذه الكلمات التى أوردها« بليز سندرار »[١] فى صورة استشهاد وضعه على رأس قصته : « الروم » « إلى من أملهم الأدب من شباب اليوم برهاناً لهم على أن القصة يمكن أن تكون أيضاً عملا من الأعمال » . فمر بخاطرى أننا مساكين حقاً وآثمون حقاً ، لأن علينا أن نبرهن اليوم على ما كان واضحاً كل الوضوح فى القرن الثامن عشر ، حين كان العمل الأدبى عملا من ناحيتين : لأنه كان ينتج أفكاراً تظل مصدراً للانقلابات الاجتماعية ، ولأنه كان يعرض مؤلفه للخطر . ولهذا العمل دائماً تعريف ذو صبغة واحدة تعثر عليها فى أى كتاب من الكتب يقع تحت نظرك : هو أنه عمل من أعمال التحرير . وربما كان للأدب فى القرن السابع عشر كذلك وظيفة التحرير ، ولكنها ظلت محجوبة وضمنية . أما فى عهد مؤلفى الموسوعات فإن الكاتب لم يعد يقصد إلى تحرير عليه القوم من أهوائهم بتصويرها لهم بدون ﺠحاباة ، بل إلى الإسهام بقلمه فى تحرير الإنسان من حيث هو إنسان . وسواء أراد الكاتب أم لم يرد ، فلم يكن ما يوجهه من نداء إلى جمهوره البراجوازى سوى تحريض لهم على التمرد ، وما كان يوجهه فى نفس الوقت إلى الطبقة الحاكمة سوى دعوة لهم إلى الوضوح ، وإلى النظر فى ذات أنفسهم ، ثم إلى التخلى عن أمتيازاتهم . وموقف روسو[٢] يشبه إلى حد كبير موقف« ريتشارد رايت » الذى يكتب للمستنيرين من السود والبيض فى وقت معاً . فرسو أمام النبلاء شاهد عليهم ، ويدعو فى الوقت نفسه إخوانه من الدهماء إلى أن يكونوا على وعى بأنفسهم . ولم يكن الاستيلاء على

---

(١) Blaise Cendrarsشاعر وكاتب قصة سويسرى معاصر ، ولد عام ١٨٨٧ . من أوائل من أسهموا فى المذهب الأدبى المسمى « المذهب التكعيبى » Cubisme . ومن قصصه : « الصورة العامة أو مغامرات أعمامى السبع » (١٩١٨) و « من جميع أنحاء العالم » (١٩١٩) . ثم القصة التى يشير إليها المؤلف ، وعنوانها : « الروم » والمراد النوع المعروف من الخمر باسم Rhum(١٩٣٠) . وإنما يشير المؤلف إلى الاستشهاد الذى وضعه كاتبها ، وهذا الاستشهاد الذى أورده يرجع تاريخه إلى القرن الثامن عشر .

(٢) J.J. Rousseau(١٧١٢ - ١٧٧٨) الكاتب الفرنسى الشهير ، مهد بكتابته للثورة الفرنسية الكبرى ، وسبق أن أشرنا إلى بعض أعماله .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الباستيل الحديث الوحيد الذى هيأت له أمدا طويلا مؤلفاته ومؤلفات ديدرو[١] وكوندورسيه[٢] ، بل إن مؤلفاتهم هيأت كذلك لليلة اليوم الرابع من أغسطس[٣] .

وكان الكاتب يعتقد أنه قطع كل صلة له بطبقته فى الأصل ، وكان يتحدث إلى قرائه من الأعلى عن الطبيعة الإنسانية العالمية ، لهذا كان يبدو له أن النداء الذى يتوجه به إليهم ، وأن مشاركته لهم فيما هم فيه من سوء ، كلاهما مما يمليه عليه محض كرم النفس . وإنما الكتابة نوع من الهبة ، وبهذا يكون الكاتب قد واجه التبعة وأعذر فيما لم يكن مقبولا من أمره بوصفه طفيلياً فى مجتمع عامل ؛ وبهذه المواجهة وهذه الهبة التى لامقابل لها ، غدا على وعى بتلك الحرية المطلقة ، وهذان أمران من خصائص الخلق الأدبى . ولكن على الرغم من أنه جعل نصب عينيه دائماً الإنسان العالمى والحقوق المجردة للطبيعة الإنسانية ، لاينبغى أن نفهم أنه تقمص الكاتب الروحى كما وصفه« بندا » ؛ لأنه مادام موقفه فى جوهره موقف نقد ، فمن الضرورى أن يكون لديه شئ مالينقده ؛ وأول ماكان يحضره من الموضوعات لينقده هى النظم والمزاعم والتقاليد وأعمال الحكومات التقليدية . وبعبارة أخرى : بما أن جدران الأبدية وحصون الماضى – التى كانت تحمى صرح العقائد السائدة فى القرن السابع عشر – قد تصدعت وتقوضت ، فقد أصبح الكاتب يدرك فى رسومها بعداً جديداً من أبعاد السلطة الزمنية : ألا وهو الحاضر . وكانت الأجيال السابقة تدرك هذا الحاضر تارة على أنه تصوير حسى للأزل ، وتارة على أنه متفرع عن القديم ولكنه دونه . أما المستقبل فلم يكن لديه كذلك عنه الا مبدأ غامض . وإنما كان يعرف أن هذه الساعة من العيش – التى هو بصددها والتى تحاول أن تفلت منه – ساعة فريدة ، وأنها له ، وأنه لن يتخلى عنها بحال نظير أجل الساعات خطراً فى العهد القديم ، لأن تلك الساعات بدأت بأن كانت حاضرة مثل هذه الساعة التى يعلم أنها فرصته ، وأن عليه ألا يدعها تهرب ؛ ولهذا لايدير الحرب

---

(١) Diderot(١٧١٣ – ١٧٨٤) فيلسوف وكاتب فرنسى شهير بتأسيسه للموسوعة الفرنسية التى أشار فيها ، وتغلب على العقبات الكثيرة فى نشرها فى عصره ، وفيها يحدد مفهوم الألفاظ تحديداً يزلزل به القيم البالية لعصره . وله قصص وكتب نقد كثيرة ، كما يعد من أعظم ممثلى القرن الثامن عشر فى فلسفته . وهو مثل روبسبير من آباء الثورة الفرنسية الكبرى .

(٢) Condorcet(١٧٩٤ – ١٨٤٣) فيلسوف وعالم من علماء الرياضة والاقتصاد . وكان يعتقد فى قدرة الإنسانية على أن تطرد فى تقدمها تقدماً لا حدود له . وسجن فى عهد الإرهاب فى الثورة الفرنسية ، وكتب فى سجنه كتاباً يؤرخ فيه لتقدم الفكر البشرى . ثم انتحر بالسم ليهرب من الإعدام بالمقصلة .

(٣) يوم ٤ من أغسطس عام ١٧٨٩ يوم مشهود فى تاريخ الثورة الفرنسية ، فيه أثر مجلس الأمة . l'Assemblée Nationale التصريح بحقوق الإنسان ، وألغى امتيازات الإقطاع ، وصوت على الدستور ، وقرر مساواة جميع المواطنين أمام القانون .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

التى عليه أن يشهرها يقصد بها إعداد لمجتمع مقبل بقدر ماهى عنده مشروع قصير الأمد ذو أثر مباشر : هذا النظام هو الذى يجب إعلانه على الفور ، وهذه المزاعم الباطلة هى التى يجب هدمها حالا . وهذه المظلمة المعينة هى التى يجب محوها . وقد عصمه من المثالية ولوعه بالحاضر على هذا النحو : فهو لا يقتصر على التأمل فى المعانى الخالدة من الحرية أو المساواة . ولأول مرة منذ« الإصلاح »[1] تدخل الكتاب فى الحياة العامة ، محتجين ضد مرسوم ظالم ، أو مطالبين بإعادة النظر فى محاكمة ، أو بالاختصار : مصممين على أن تكون السلطة الروحية فى الشارع والأسواق والمتاجر والمحاكم . ولم يكن الكتاب يقصدون قط إلى الأنصراف عن السلطة الزمنية ، بل كانوا يرمون إلى العودة إليها دون انقطاع ، وإلى تجاوزها فى كل حال خاصة من الأحوال .

وبهذا كان السبب فى تقليد الكاتب وظيفة جديدة هو ذلك الانقلاب الشامل وتلك الأزمة فى الضمير الأوروبى . فالأدب – عند كاتب ذلك العصر – ممارسة دائمة لكرم النفس . وكان لا يزال خاضعاً للرقابة الحازمة القوية من أقرانه ، ولكن كان يحرره من رقابتهم عليه مايلمحه دونه من انتظار تواق غير واضح الصورة ، ومن رغبة جمهوره أكثر أنثوية وأكثر تردداً . وقد تحلل من سلطة الكنيسة وفصل مابين دعواه وبين عقائد محتضرة : فكانت كتبه نداءات حرة موجهة إلى حرية القراء .

وقد أدى الانتصار السياسى لطبقة البرجوازية – وطالما تمناه الكتاب ماوسعهم – إلى قلب أوضاعهم رأساً على عقب ، وإلى تشككهم فى كل شئ ، حتى فى مضمون الأدب نفسه ؛ حتى يمكن أن يقال إنهم لم يبذلوا هذه الجهود الكثيرة إلا ليمهدوا بها لضياعهم ضياعاً أكيداً . ولاشك أنهم ساعدوا على تملك البرجوازية للسلطة بإدماج قضاياهم الأدبية فى قضية الديمقراطية السياسية ، ولكنهم كانوا عرضة لرؤية موضوع مطالبتهم يختفى فى حالة الانتصار ، ذلك الموضوع الذى طالما رددوه فى مؤلفاتهم ، ويكاد يستغرقها جميعاً . وبالاختصار : تحطم ذلك الانسجام العجيب الذى ربط مطالب الأدب الخاصة بمطالب البرجوازيين المضطهدين منذ تحققت مطالب هؤلاء وأولئك . وكانت المطالبة بحرية الكتابة وحرية البحث فى كل شئ هدفاً جميلا ، مادام ثمّ ملايين من الناس حانقين على أنهم لايستطيعون التعبير عن عواطفهم ، ولكن منذ حصل هؤلاء على حرية التفكير

---

(١) La Réformeهى حركة الإصلاح السياسية والدينية التى تمت فى أوروبا فى القرن السادس عشر ، وفيها استقل وسط أوروبا وشمالها عن سلطة البابوات الكنسية ، نتيجة للحركة الفكرية فى عصر النهضة ، ولجهود المصلحين الدينيين من « مارتن لوثر » ومن اتبعه .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

والاعتراف وعلى المساواة فى الحقوق السياسية . أصبح الدفاع عن الأدب مسلاة شكلية محضة لا ترضى أحداً . ووجب البحث إذن عن موضوع آخر للأدب . وفى نفس الوقت فقد الكتاب وضعهم الممتاز ، وكان أساس ذلك الوضع الممتاز هو الصدْع الذى كان قد شطر جمهورهم ويسر لهم اللعب على كلا المسرحين ، ولكن هذا الصداع قد التحم ، فابتلعت البرجوازية طبقة النبلاء أو كادت . فكان على الكتاب أن يستجيبوا لمطالب جمهور موحد . وضاع كل أمل لهم فى خروجهم من طبقتهم الأصلية . فهم وليدو طبقة برجوازية ، معولون بمن يقرأ لهم من البرجوازيين ، وعليهم أن يظلوا برجوازيين . وقد انطبقت عليهم البرجوازية كالسجن . ولن يتم إلا بعد ربع قرن شفاؤهم من حرقة الأسى على تقويضهم دون رحمة أركان طبقة طفيلية هوجاء كانت تعولهم على حسب أهوائها ، والأسى على فقد الدور ذو الوجهين الذى كانوا يلعبون ، وبدا لهم أنهم ذبحوا الدجاجة ذات البيض الذهبى . وبدأت البرجوازية أشكالا جديدة من الاضطهاد ، ولكنها ليست طبقة طفيلية : وقد تكون احتكرت لنفسها وسائل العمل ؛ ولكنها جد مجتهدة فى تنظيم هيئة الإنتاج وفى توزيع المنتجات . ولاترى هى فى الإنتاج الأدبى عملا لا مقابل له ولا غاية ، بل تعده خدمة ذات مقابل .

والأسطورة المبررة لوجود هذه الطبقة (البرجوازية) العاملة غير المنتجة هى النفعية : فوظيفة البرجوازى أنه وسيط من ناحيتين : بين المنتج والمستهلك : فهو طرف أوسط أرتفع إلى امتلاك القوة كلها . وفيما يخص الأمر المزدوج غير المتجزئ من الوسيلة والغاية ، قد منحت الوسيلة الأهمية الأولى ؛ إذ الغاية محتجبة لا ترى أبداً وجها لوجه ، وتلحظ دون أن يتحدث عنها . وتنحصر الغاية من كل حياة إنسانية جديرة باسمها فى إنفاقها فى ممارسة الوسائل . وليس من الجد فى شئ الانصراف إلى الحصول على غاية مطلقة بدون وسيلة ، إن هذا فى نظر البرجوازى شبيه بما إذا تطلع امرؤ لرؤية الله وجها لوجه بدون عون الكنيسة ولا يوثق إلا بمشروعات تبدو الغاية منها على الأفق فى نكوص مستمر أمام سلسلة من الوسائل لا نهاية لها . فإذا أراد الإنتاج الفنى أن يعتد به ، فعليه أن يدخل فى دائرة النفعية ، وأن ينزل من سماء الغايات غير المشروطة ، فيستسلم بدوره إلى مصيره النفعى ، أى يصير وسيلة لضبط الوسائل . ومادام البرجوازى – خاصة – على غير ثقة كاملة بنفسه ، لأن سلطانه غير مؤسس على أوامر إلهية ، فعلى الأدب أن يعاونه على خلق الشعور بأنه برجوازى بمقتضى حق إلهى . وهكذا بعد أن كان الأدب تعبيراً عن الضمير الفاسد لذوى الامتيازات فى القرن الثامن عشر ، استهدف للخطر فى أن يصير – فى القرن التاسع عشر – تعبيراً عن

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

راحة الضمير لطبقة من الطغاة . وكان الأمر يهون لو أن الكاتب استطاع الاحتفاظ بحرية فكره فى النقد ، وكان هذا هو مصدر ماله من خلاق واعتداد بالنفس فى القرن السابق . ولكن جمهوره البرچوازى يعارض الآن فى ذلك . لأنه طالما كانت البرچوازية تجاهد ضد امتيازات طبقة النبلاء ، كانت طبقة النبلاء ، كانت تستريح إلى السلبية الهدامة ، أما الآن — وفى يديها السلطة — فقد انصرفت إلى البناء ، طالبة العون فيما تشيده . حقاً بقى الجدل ممكناً فى صميم العقيدة الدينية ، لأن المعتقد يرجع شعائر الدين إلى إرادة الله . وبهذا يعقد بينه وبين الله صلة محددة قطاعية الطابع من فرد لفرد . وعلى ما لله من كمال مطلق لاينفك عنه ، كان اللجوء إلى الإرادة الإلهية المطلقة سبباً فى ادخال عنصر تحكمى الأخلاق الدينية ، مع شئ من الحرية فى الأدب نتيجة لذلك ، فالبطل الدينى هو دائماً يعقوب[١] فى صراع مع الملاك على حسب الإرادة الإلهية ، حتى لو كان ذلك بقصد خضوعه لها خضوعاً تاماً فيما بعد . ولكن الخلق البرچوازى غير مأخوذ من الحكمة الإلهية ، ومبادئه العالمية المجردة مأخوذة عن طبائع الأشياء ، وليست أثراً من آثار إرادة مسيطرة معبودة بل مصدرها إرادة الإنسان . فهى أقرب شبهاً بالقوانين الطبيعية غير المخلوقة . أو على أقل تقدير كان هذا مايجب على المرء افتراضه إذ لم يكن من الفطنة المبالغة فى الإمعان فيها . فكان ذو الخلق الرصين يتحاشون تدقيق النظر فيها لغموض أصلها . وسواء كان الفن البرچوازى وسيلة أم لا ، فقد حرم على نفسه المساس بالمبادئ خشية أن تتقوض [٣] ، كما تحاشى الغوص فى أعماق القلوب خوفاً من إثارة الاضطراب ؛ وكان جمهور هذا الفن لا يرهب شيئاً بقدر مايرهب موهبة الفنان ، لأنها جنون متوعد ، يغوص فى الأشياء فيثير الاضطراب بكلمات غير متوقعة ، وبنداءات يرددها متوجهاً إلى حرية القارئ ، فيهز من الناس أعماقاً أكثر استجابة إلى البلبلة . وكانت الأشياء السهلة هى الأكثر رواجاً ، لأن القريحة فيها رهينة القيد ، تدور على نفسها ، وفيها تسكين للخواطر فى خطب منمقة متوقعة ذات طابع من الوفاق والمسالمة ، تبرهن على أن الإنسان والعالم من الأشياء الهينة القيمة الشفافة عن أسرارها ، لا مفاجأة فيها ولا توعد ، ثم لا أهمية لها .

---

(١) فى التوراة أن يعقوب بعد اغترابه عن بلده أربعة عشر عاماً يعمل فى مزارع خاله ، ليتزوج بابنته رحيل ، رجع إلى بلده كنعان ، فالتقى ليلا بشخص ظل يصارعه حتى الصباح ، وقد وكزه ذلك الشخص بضربة أصابته بعرق النسا . وفى الصباح عرف أن هذا الشخص ملاك ، وأنه مبعوث الله ، فطلب منه أن يباركه . وهذا الحادث الغامض فى التوراة أوله المفسرون تأويلا رمزياً بأنه صورة الكفاح الروحى المتوج بالنصر . وعنوان هذه الحادثة فى التوراة : الصراع مع الله . انظر : La Génése: La Lutte avec Dieu, 23-33.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وفوق ذلك كان الرجل البرجوازى لا تربطه بالقوى الطبيعة صلة سوى صلة الوسطاء من الناس . فكانت تبدو له الحقيقة المادية فى شكل منتجات مصنوعة . وبما أنه محوط — ما امتد به النظر — بعالم متمدن من قبل ، فإنه يرى فيه صورة نفسه ، قاصراً جهده على جمع ماوضعه الآخرون على سطح الأشياء من معان . وذلك الجهد فى جوهره منحصر فى استعمال رموز تجريدية من كلمات وأرقام وصور جمالية وأشكال ، كى يحدد الطرق التى يقتسم بها عماله مايستهلكونه من ثروة . ثم إن ثقافته ومهنته كليهما يهيئانه للاعتداد بالفكرة ، فهو من أجل هذا كله مقتنع بأن العالم مسوق على نظام من الأفكار . فهو يحلل إلى أفكار مايرى من جهود ومصاعب وحاجات واضطهاد وحروب وعنده أن ليس هناك شر ، ولكن مجرد تعدد للأسباب . وقد تكون هناك أفكار طليقة من القيد ، فيجب إخضاعها للنظام القائم . وهكذا يعد هو التقدم الإنسانى حركة هضم واسعة بها تتوحد الأفكار فيما بينها وكذلك المعقول . وفى مدى هذه العملية الهضمية الفسيحة تستكمل الفكرة وحدتها ، ويظفر المجتمع بالتطور الكامل .

ومثل هذا التفاؤل على طرف النقيض من إدراك الكاتب لفنه : فالفنان فى حاجة إلى مادة غير قابلة للهضم ، لأن الجمال لا يذوب فى أفكار ؛ وحتى إذا كان ناثراً يؤلف بين الكلمات — بوصفها علامات للمعانى — فإن أسلوبه يفقد سلاسته وقوته إذا لم يكن على شعور بما للكلمة من مادية بها تبدى أنواعاً من المقاومة لا تخضع للعقل . وإذا أراد أن يشيد فى عمله الأدبى عالماً يدعمه بحرية لا تنفد ، فذلك لأنه يميز تمييزاً دقيقاً أساسياً بين الأشياء والفكرة فى ذاتها . فلا تجانس بين حريته والأشياء إلا فى أنهما كليهما لا يسير لهما غور ؛ فإذا أراد أن يخضع الصحراء أو الغابة لحكم العقل فلن يكون ذلك بتحويلهما إلى الفكرة التجريدية للصحراء أو للغابة ، ولكن بإضاءة جوانب الموجود بما هو موجود[1] ، بوصفه موجوداً فيما له من كثافة ومن أثر فى المقاومة لما يريده الإنسان . ولا يكون ذلك إلا بإدراك ذاتية الوجود غير المحدودة . ولهذا فإن العمل الفنى لا يمكن رده إلى الفكرة : أولا لأنه إنتاج لكائن ما أو إعادة لإنتاجه ، أى لشئ من الأشياء لا يستسلم استسلاما كليا للتفكير ؛ ثم لأن الكائن قد نفذ فيه وتخلله نوع من الوجود ، أى نوع من الذاتية التى تتحكم فى مصير الفكرة ، بل وفى قيمتها كذلك . ومن أجل هذا أيضاً كان للفنان دائماً فهم خاص لمعنى

---

(١) أى الوجود عامة وهو موضوع علم الميتافيزيقا .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الشر لا على أنه التجريد الموقت المستطاع تداركه لفكرة ما بل على أنه عدم قابلية العالم والإنسان[1] للنزول على الفكرة .

وسمة البرچوازى التى يعرف بها جحوده للطبقات الاجتماعية ، وبخاصة الطبقة البرچوازية . فالنبيل يريد الحكم لأنه ينتمى إلى طبقة مختصة بمميزاتها . أما البرچوازى فإنه يؤسس سلطته وحقه فى الحكم على مااستطابه من عوامل النضوج التى حوله إياها طول تملكه للثروات فى هذا العالم . على أنه لايقبل من علاقات تركيبية إلا بين المالك والشىء الذى يملكه ، أما ماعدا ذلك فهو يبرهن على أن الناس متشابهون . لأنهم العناصر الموحدة للمنظمات الاجتماعية ، لأن كلا منهم - مهما تكن درجته فى المجتمع - ذو طبيعة إنسانية كاملة . ومن هنا كان عدم المساواة عنده حدثاً من الأحداث العارضة التى لا تستطيع أن تغير الخصائص الدائمة للوحدة الاجتماعية . فليست هناك طبقة عمال . أى لا طبقة تركيبية يكون كل عامل فيها تقليداً عارضا . ولكن هناك عمال كل منهم فى طبيعته الإنسانية وحدة منفردة . وليس هناك تضامن داخلى يربطهم فيما بينهم ، بل الذى يربطهم هو مجرد تشابه فى العلاقات الخارجية . ولا يعتد البرچوازى إلا بنوع العلاقات النفسية بين الأفراد الذين حصرهم فى دائرة دعاياته التحليلية ، ثم فرق بينهم بتلك الدعاية . وهذا أمر يسير الإدراك : فليس للبرچوازى سلطان مباشر على الأشياء ، وعمله الجوهرى هو ممارسة التأثير فى الناس ، ولذا كان همه الوحيد الإرضاء والتخويف . وتسيطر على سلوكه مراسم الحفاوة ، ومبادئ التهذيب ، وقواعد الأدب . ويرى أن نظراءه مثل الدمى التى يلهى بها .

---

(١) عند الوجوديين أن الغاية لا وجود لها مجردة فى العالم الخارجى ، لأنها مشروع إنسانى فى موقف خاص ، هو موقف الإنسان أو العامل فى أمته وعمله وملابساته الخاصة . والغاية هى الوحدة التركيبية لجميع الوسائل الخارجية المهيأة لإنتاجها . ذلك أن الأشياء - بما لها من قوة وبما فيها من مقاومة - تبعث فى نفس الإنسان إدراكاً وشعوراً عن طريق سلسلة من الأسباب المستقرة الأكيدة ، فتبعث فيه فى الوقت نفسه صورة حريته . ولن يتحقق معنى السببية ، ولا علاقة الوسيلة بالغاية ، دون وقوف المرء على أن هذه الغاية تحرره من موقف حاضر عن طريق موازنة القيم . وهم فى هذا يقررون سلطان الواقع الخارجى على الفكر . فلا يقتصر تطور العالم عندهم على الأفكار المجردة ، بل على الوعى المرتبط بالعالم الخارجى والمتفاعل معه . وفى هذا يكون تصوير التفكير وتكوين المشروعات - فى معناها السابق - نوعاً من العمل . فالموت والبطالة والبؤس - مثلا - ليست مجرد أفكار ، بل حقائق يعيشها الناس ، ولها من الكثافة والشدة والتوعد ما تستعصى به على مجرد التفكير وهى لذلك لا تتطلب تفكيراً ، بل تتطلب مشروعاً هو عمل . فلا غناء بمعارضة الواقع بالفكرة ، بل لابد من الواقعية الإشتراكية - فى هذه الناحية - إلا شبهاً سطحياً ، انظر : J.P. Sartre : Situation, III. P. 144-163.

وانظر كذلك كتابنا : النقد الأدبى الحديث .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فإذا أراد أن يتعرف بعض التعرف على عواطفهم وأخلاقهم . فذلك لأن كل عاطفة تبدو له مثل خيط يحرك به تلك الدمى وكأنما يتعبد البرجوازى الطموح بكتاب مقدس به من الوصولية ، أما مايتعبد به البرجوازى الغنى فمن السيطرة بالبرجوازية تعد الكاتب خبيرا ، وتصيق به ، وترهبه حين ينطلق مفكراً فى النظام الاجتماعى . وكل مانتطلبه منه أن يقاسمها خبرته التجريبية بالقلوب الإنسانية . وهكذا عاد الأدب — كما كان فى القرن السابع عشر — مقصوراً على التحليل النفسى على أن هذا الجانب النفسى كان دعوة تطهيرية إلى الحرية فى أدب « كورنى » و « باسكال » وفوفنارج »[1] ولكن التاجر يخرس من حرية خصلاته . وكذلك يخترس المحافظ من حرية وكيله . وكل مايتطلع إليه هؤلاء هو التزود بنصائح للسلوك لا مجال للطعن فيها . ليغروا بها الناس ويحكموهم . فيجب تيسير حكم الإنسان تيسيرا أكيداً بوسائل هينة وبالاختصار يجب أن تكون القوانين التى تتحكم فى النفس حاسمة لا استثناء فيها . والحاكم البرجوازى لا يؤمن بحرية الإنسان أكثر مما يؤمن العالم بالمعجزة . وبما أن خلقه نفعى فالدافع النفسى للحريات المطلقة . بل عرض قوانين نفسية متحكمة فيه على قراء محكومين إنها مثله .

فالمثالية الذاتية والنزعة النفسانية ، والحتمية ، ومذهب المنفعة . وروح الجد (كما فى باسكال) هى الأمور التى كان على الكاتب البرجوازى أن يعكس صورها لجمهوره قبل كل شئ . فلم يعد يطلب من الكاتب أن يبعث مافى العالم من كثافة وغرابة ، بل تحليل هذا العالم إلى انفعالات أولية ذاتية تجعله أسهل هضما — ولا يطلب منه كذلك العثور فى أبعد أغوار حريته على أعمق ما فى القلب من حركة ، ولكن مطابقة «تجربته» على تجارب الآخرين . فكتبه تجمع — فى وقت معاً — بين كونها قوائم إحصاء لما اختص به البرجوازيون ، وتقارير خبير نفسى يرمى إلى التأسيس لحقوق الصفوة إلى البرهنة على مافى النظم من حكمة . ووسائل صغيرة فى آداب المراسم والعادات ، ونتائج بحوثه فيها مقررة سلفاً . فقد حددت له سلفاً درجة التعمق فى البحوث ، واختيرت له الدواعى النفسية ، وأخضع الأسلوب نفسه لقواعد كثيرة . لم يشعر الجمهور منه أية مفاجأة ، فهو يستطيع أن يشترى كتبه مغمض العينين . ولكن الأدب بذلك قد أغتيل اغتيالا . فمنذ « إميل

---

(١) Vauvenargues (١٧١٥ — ١٧٤٧) من علماء الأخلاق الفرنسيين ، وهو فى تفاؤله على ثقة بالقلب الانسانى وما بعد من عواطف وقد أثر فى الرومانتيكية بفلسفته العاطفية .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أوجييه »[١] حتى « مارسيل بريقو »[٢] و« إدمون جالو »[٣] — مع من يندرجون فيهم من « دوما الابن »[٤] و« بايرون »[٥] و« أهنى »[٦] و« بوردو »[٧] — وجد مؤلفون ليوقعوا عقد الصفقة ، وليبلغوا مدى ما كان لهم من شرف بالتوقيع بأسمائهم ، إذا صح لى هذا التعبير ، ولم يكن من باب الصدفة أنهم ألفوا كتباً غثة ، فإذا كانت لهم موهبة ، كان عليهم أن يستروها .

ولكن الخبرة من الكتاب رفضوا هذا الوضع . وقد أنقذ هذا الرفض الأدب من الوأد ، على حين ثبت معالمه مدى نصف قرن . فمنذ عام ١٨٤٨ حتى حرب سنة ١٩١٤ وكانت وحدة جمهور الكاتب أساسها دافعاً له للكتابة على حسب مبدأ يضاد به جميع قرائه . وكان يبيع — على الرغم من هذا — كل ماينتج ، ولكنه كان يحتقر من يشترونها ويحاول جاهداً أن يخيب آمالهم فيه . وكان من الأمور المقررة لدى الكاتب أن يظل مغموراً لا مشهوراً ، وأن النجاح — إذا واتى الفنان مرة فى حياته — فإن مرد ذلك سوء تفاهم . وإذا تصادف أن نشر الكاتب مؤلفاً لا يصطدم مع قرائه صداماً كافياً ، أضاف إليه مقدمة يسهم فيها . وكان هذا العراك الجوهرى بين الكاتب وجمهوره ظاهرة لم يسبق لها مثيل فى تاريخ الأدب . ففى القرن السابع عشر كان الأدباء والقراء على وفاق تام ؛ وكان المؤلف فى القرن الثامن عشر يتصرف فى جمهورين كلاهما جمهور فعلى له ، وكان له الخيار فى الاعتماد

---

(١) Emile Augier(١٨٢٠ — ١٨٨٩) كاتب فرنسى ، له مسرحيات ما بين ملاه ودراما ذات طابع اجتماعى ، يدافع فيها عن مبادئ الخلق البرجوازى ، منها « صهر السيد بواريه » ، و « الوقحون » ، و « الفتاة المغامرة » ... وكان عضواً فى الأكاديمية الفرنسية .

(٢) Marcel Prevôt(١٨٦٢ — ١٩٤١) كاتب من كتاب القصة الفرنسيين ؛ ومن قصصه : « أنصاف العذارى » و « رسائل نسوية » وكان عضواً فى الأكاديمية الفرنسية .

(٣) Edmond Jaloux(١٨٧٨ — ١٩٤٩) كاتب من كتاب القصة ، وناقد أدبى ، من أعضاء الأكاديمية الفرنسية .

(٤) Alexandre Dumas Fils(١٨٢٤ — ١٨٩٥) بدأ بتأليف القصة ، ثم كرس كل جهده للمسرح ، وقصصه ومسرحياته محكمة البناء ، يدافع فيها عن قضايا اجتماعية . ومن أشهر قصصه « غادة الكاميليا » و « مسألة المال » و « الغريبة » ... وكان من أعضاء الأكاديمية الفرنسية .

(٥) Ed. Pailleron(١٧٤٤ — ١٨٢٦) من مؤلفى المسرحيات ، وفى ملاهيه روح فكاهة جذابة . ومنها ملهاته : « عالم الضيق » و « الشرارة » — وكان من أعضاء الأكاديمية الفرنسية .

(٦) Ohnet(١٨٤٨ — ١٩١٨) مؤلف قصص ومسرحيات فرنسية .

(٧) Henri Bordeaux كاتب من كتاب القصة الفرنسيين المعاصرين ، ويهتم فى قصصه بالأسر التى لا يربطها رباط قوى من عقائد دينية وعلاقات القرابة . ومن أشهر قصصه : « الخوف من الحياة » (١٩٠٢) و « الثلج على الأقدام » (١٩١٢) و « الخزان » (١٩٣٤) ، وهو عضو فى الأكاديمية منذ عام ١٩١٩ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

على أحدهما دون الآخر . وكانت الرومانتيكية فى أوائل عهدها محاولة فاشلة لتجنب مثل ذلك الصراع الصريح بين الكاتب وقرائه ، يبعثها لهذه الثنائية فى الجمهور ، واعتمادها على الارستقراطية ضد البرچوازية ذات النزعة الحرة . ولكن بعد عام ١٨٥٠ لم تبق وسيلة لإخفاء التناقض العميق الذى تعارض به المذهب الفكرى البرچوازى مع مطالب الأدب . وفى نفس الوقت أخذ يظهر فى الطبقات الدنيا من المجتمع جمهور إمكانى يتوقع أن يوحى له الكاتب بحقيقته ذلك أن الدعوة إلى مجانية التعليم والإلزام به كانت قد تقدمت بعض التقدم . فما لبثت الجمهورية الثالثة أن منحت بعد قليل جميع الناس حق القراءة والكتابة . فماذا يفعل الكاتب ؟ هل يختار عامة الناس ضد الصفوة ، فيحاول من جديد — فى سبيل مصلحته — أن يخلق الثنائية فى الجماهير ؟

هذا مايبدو لأول وهلة فكان فيما يكتبه بعض الكتاب إيحاء بجمهورهم الإمكانى . بفضل الحركة الفكرية الكبيرة التى اضطربت بها أطراف المناطق البرچوازية من عام ١٨٣٠ إلى عام ١٨٤٨ . وكان هؤلاء الكتاب يضفون على جمهورهم الرضا الصوفى بما يمنحونه من اسم الشعب ، ومصدر السلام . ولكن مهما يكن حبهم له فلا يكادون يعرفونه هذا إلى أنهم — خاصة — ليسوا من سلالته . « فجورج ساند »[١] بارونة دوديفان و« فكتور هوجو » ابن قائد عام من قواد الإمبراطورية ؛ وحتى ميشليه[٢] — وهو ابن أحد أصحاب المطابع — كان بدوره جد بعيد من عمال مصانع الحرير فى مدينة ليون أو من عمال النسيج فى مدينة ليل . فاشتراكيتهم — إذا كانوا اشتراكيين — هى نتاج آخر للمثالية البرچوازية . ثم إن الشعب خاصة كان موضوع بعض كتبهم أكثر مما كان الجمهور الذى إختاروه . وبما كان لهوجو حظ قلما أتيح لغيره من النفاذ إلى كل ميدان ، فهو أحد الأفراد القلائل ، بل ربما كان الشعبى الوحيد الحق من بين هؤلاء الكتاب . أما الآخرون فقد جلبوا على أنفسهم عداوة الطبقة البرچوازية ، دون أن يخلقوا لأنفسهم عوضاً عنها من بين جمهور العمال . ويكفى للاقتناع بذلك مقارنة مامنحته الجامعة — وهى ذات طابع برچوازى — من أهمية للكاتب« ميشيليه » ، وهو ناثر الطبقة الكبيرة وممثل عبقريتها المشروعة ، وكذلك مامنحته

---

(١) George Sand(١٨٠٤ — ١٨٧٦) بارونة دوديفان Dudevant ، كاتبة من كتاب القصة الفرنسيين . ومن قصصها « ليليا » و « إنديانا » و « فاديت الصغيرة » و « بحيرة الشيطان » . وقد تحدثنا عن هذه القصص ، ومرماها النفسى والاجتماعى فى كتابنا الرومانتيكية ، وفى الأدب المقارن فى مواضع متعددة . وكان من بين عشاقها الشاعر الفرنسى « الفريد دى موسيه » ومن أجلها كتب كثيراً من قصائده ، ثم لياليه الشهيرة .

(٢) Michelet(١٧٩٨ — ١٨٧٤) مؤرخ وكاتب فرنسى . انظر لمنهجه الأدبى فى التاريخ كتابنا الأدب المقارن وكذا الرومانتيكية .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

تلك الجامعة« تين »[١] الذى لم يكن سوى متفرج مهين . أو« رينان »[٢] الذى يبين« أسلوبه الجميل » عن الأمثلة المتوقعة للإسفاف والقبح وقد تركت البرجوازية ميشليه يكابد من خواطره غير المثمرة . كأنه منها فى مظهر لأجزاء فيه . « فالشعب » الذى كان قد أحبه ظل يقرؤه بعض الوقت . ثم رمى به انتصار الماركسية إلى النسيان . وبالجملة : كان أكثر هؤلاء الكتاب ضحايا ثورة فاشلة عاقبوا بها سمعتهم ومصيرهم . وليس منهم - فيما عدا هوجو - من ترك فى الأدب أثراً يذكر .

وقد نكص الآخرون على أعقابهم أمام توجسهم من تغير المجتمع . إذ لو حدث هذا التغير لهوى بهم سريعاً إلى الأعماق ليغوصوا فيها كأنما شدت أعناقهم بأحجار . ولم يكن لتعوزهم الأعذار ، إذ لم تكن الفرصة قد حانت بعد لمثل تلك الدعوة . ولم يكن يربطهم بالعمال أى رباط فعلى ، فلم تكن تلك الطبقة المهضومة بمستطيعة أن تستغرقهم فيها ؛ إذ لم تكن تعرف حاجاتها إليهم ، وظلت عزيمتهم فى الدفاع عنها فى منطقة التجريد . وأياً كان إخلاصهم فقد جعلوا« يطلون » على أنواع من الشقاء ربما فهموها برؤوسهم ، دون أن يحسوها بقلوبهم . وقد هبطوا دون طبقتهم التى انحدروا منها أصلا ، وسيطرت على أفكارهم ذكرى ثراء فى العيش كان عليهم أن يحرموه على أنفسهم . فكانوا على خطر تكوين« طبقة من العمال ذات ملبس أنيق » على هامش طبقة العمال الحقيقيين . تستهدف لأن تكون ، ريبة لدى العمال ، مشنوءة من البرجوازية ، مطالبها مستملاة من الحدة والضغينة أكثر مما يمليها الكرم ، فهى تقف أخيراً موقف العداء من هؤلاء[٤] وأولئك . هذا إلى أن فى القرن الثامن عشر لم تميز الحريات الضرورية التى يطالب بها الأدب من الحريات السياسية التى يتطلع المواطن إلى الحصول عليها . فبحسب الكاتب – ليكون ثائراً – أن يكشف عن طبيعة فنه فى ذاته ويجعل من نفسه ترجماناً لمطالبة النظرية . فالأدب ثورى حين تكون الثورة التى فى دور الإعداد ثورة برجوازية . إذ أن أول مايكشفه ذلك الأدب من ذات نفسه يوحى بما له من علاقات بالديمقراطية السياسية . ولكن الحريات النظرية التى يدافع عنها الكاتب فى مقالاته والقصصى والشاعر لا تربطها صلة بالمطالب الملحة لطبقة العمال . فهؤلاء لايفكرون فى

---

(١) Hyppolyte Taine(١٨٢٨ - ١٨٩٣) المؤرخ الكاتب الفيلسوف ، صاحب نظرية فى النقد الأدبى شرحناها ونقدناها فى كتابنا الأدب المقارن ، مع موجز لفلسفته العامة التى أثرت تأثيراً كبيراً فى الرنانسية والواقعية الأوروبية . انظر كتابنا السابق الذكر .

(٢) Renan(١٨٢٣ – ١٨٩٢) كاتب ومؤرخ فرنسى له كتب كثيرة منها : « حياة عيسى » و « مستقبل العلم » و « أصول المسيحية » و « التاريخ العام والمنهج المقارن للغات السامية » . انظر كتابنا السابق الذكر .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

المطالبة بالحرية السياسية التى يتمتعون منها بحظهم ، مهما تكن الأحوال ، والتى لا يعدو أن يكون الحديث عنها بمثابة تلاعب [٥] بهم . وماذا تفعل طبقة العمال بحرية التفكير فى تلك الآونة . على حين أن مايتطلبونه جد مختلف عن هذه الحريات التجريدية . فهم يتطلبون تحسين حالتهم المادية . ويتطلبون كذلك - على نحو أبعد عمقاً وأشد غموضاً - القضاء على استغلال الإنسان . وسترى فيما بعد أن هذه المطالب نفسها هى من جنس المطالب التى يفرضها فن الكتابة على ذويه إذا أدركوا أن فنهم ظاهرة تاريخية محددة ، أى النداء العصرى الخاص الذى يصدر عن الإنسان حين يقبل أن ينسجم مع منطق التاريخ ، بطلقه فى صالح الجنس الإنسانى كله ، متوجهاً به إلى أهل عصره جميعاً .

ولكن أدب القرن التاسع عشر كان قد تخلص من المذهب الفكرى الدينى ، ورفض - فى الوقت ذاته - أن يخدم المذهب الفكرى البرجوازى . فأقام نفسه مستقلا فى مبدئه عن كل نوع من أنواع التشيع ، وبذا احتفظ بالسلبية الخالصة مظهراً تجريدياً له . ولم يكن الأدب قد أدرك - بعد - أنه هو فى ذاته المذهب الفكرى ، فأفنى نفسه فى توكيد استقلاله . ولم يكن يجادله فى ذلك الاستقلال أحد ومعنى ذلك أن ذلك الأدب زعم أنه لا يميز موضوعاً عن موضوع ، وأنه يستطيع معالجة كل المواد على سواء : وليس من شك فى أن الكاتب كان فى استطاعته أن يكتب - يصاحبه التوفيق - فى أحوال طبقة العمال ؛ ولكن اختياره لذلك الموضوع كان رهناً بالظروف . وبالإرادة الحرة للفنان ؛ فيوماً يتكلم عن برجوازى ريفى ، ويوماً آخر يتكلم عن أجراء قرطاجنة . وسيؤكد « فلوبير » - من وقت لآخر - وحدة الفكر والصياغة ، دون أن يستخلص من ذلك أية نتيجة عملية . وبقى فلوبير - شأنه فى ذلك شأن جميع معاصريه - مديناً فى تعريفه للجمال بما حدده وينكلمان [١] ولسنج [٢] منذ مايقرب من قبله ، وظل يقدم الجمال على أنه فى مختلف أحواله

---

(١) Winckelmann (١٧١٧ - ١٧٦٨) عالم من علماء الآثار وكاتب ألمانى . كتابه : « تاريخ الفن عند القدماء » أهم ما ألف فى عصره فى موضوعه .

(٢) Lessing (١٧٢٩ - ١٧٨١) كاتب ألمانى ، وناقد متبحر . كتب فى فن المسرح يقصد إلى خلق وعى جديد للفن ، ينتج عنه أدب وطنى خالص ، يعتمد فيما يرى الكاتب على الكلاسيكية الفرنسية أولا . ومن أشهر كتبه ؛ لاوكون Laocoon باسم كاهن « أبولو » ، وفى الكتاب يفاصل بين الشعر وفنون التصوير والنحت ، وعنده أن الشعر يمتاز بتصويره ذى الطابع الزمنى ، لا المكانى ، فهو أكثر صلة بالحياة ، وهو على رأس الفنون : بقدر ما تفضل الحياة لوحات الصور ، يفضل الشعر والرسم » . ونظرته هذه كانت ذات تأثير كبير فى فلسفة الصورة عند الرومانتيكيين : انظر كتابى : الأدب المقارن ص ٣٥٨ . ومقالا لى فى مجلة « المجلة » عدد أغسطس ١٩٥٩ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

عبارة عن التعدد فى الوحدة . فكانت الغاية هى التمكن فنياً من تصوير الألوان المتغايرة فى الشئ الواحد ، وفرض وحدة صارمة عليها عن طريق الأسلوب . وليس للأسلوب الفنى سوى هذا المعنى عند الأخوين : « جونكور »[١] : فهو عندهم طريقة خاصة لتوحيد المواد كلها وتجميلها ، حتى المواد الأكثر جهالا . فكيف يستطيع امرؤ ، إذن . أن يدرك إمكان وجود علاقة وثيقة بين مطالب الطبقات الدنيا ومبادئ فن الكتابة ؟ ويبدو برودون[٢] فريداً فى تنبئه بتلك العلاقة ، وماركس طبعاً ؛ ولكنهما لم يكونا من الأدباء . فكان الأدب - ببقائه مستغرقاً فى كشفه عن استقلاله - هو فى نفسه موضوع خاصة . ومرت بذلك فترة عكف فيها على الانطواء على نفسه ؛ فأخذ يجرب طرقه ، ويحطم قوالبه القديمة ، ويحاول تحديد قوانينه الخاصة عن طريق تجريدى ، ويصوغ قواعد فنية جديدة ؛ وتقدم بذلك خطوة خطوة نحو الأشكال الحالية للمسرحية والقصة والشعر الحر والنقد اللغوى . لو أن الأدب كان قد اكتشف مضموناً خاصاً له لكان عليه أن يتخلص من التفكير فى ذات نفسه ليستخلص قوانينه الفنية من طبيعة هذا المضمون . ولو أن المؤلفين اختاروا آنذاك الكتاب لجمهور إمكانى لكان عليهم أن يوفقوا بين فنهم ومايمكن أين تتفتح له العقول من حولهم ، وذلك مما يتحكم فى فنهم على الخارجية عنه ، لا على حسب جوهره الخاص به . ولو أن الكتاب نحوا ذلك النحو لكان على الأدب أن يتخلى عن الأشكال الخاصة بالقصص والشعر ، بل وبإقامة الحجة ، ضرورة أنها لن تكون ميسورة لقراء لا ثقافة لهم . ولبدا الأدب ، والحالة هذه ، مستهدفاً للوقع فى خطر الاستسلاب[٣] .

ولهذا أبى الكاتب - عن طيب قصد - أن يمتهن الأدب بالتوجه به إلى جمهور محدود وبقصره على موضوع خاص . لكنه لم يتبين الشقاق الذى يفع بين الثورة الفعلية التى تحاول النشوء وبين الألاعيب المحددة التى يستسلم لها . وكانت جموع الدهماء هى التى تتطلع إلى

---

(١) Goncourt هما الأخوان : إدمون (١٨٢٢ - ١٧٩٦) وجول (١٨٣٠ - ١٨٧٠) . كاتبان فرنسيان من المدرسة الطبيعية ، وكانا يشتركان فى المؤلفات . ومن قصصهما : « جرمينى لاسيرتو » و « رينيه موبيرين » ولهما دراسات فى فن القرن الثامن عشر . وفى فرنسا أكاديمية تحمل اسميهما .

(٢) Prudhon(١٨٠٩ - ١٨٦٥) من أتباع سان سيمون الذين كانوا أول الدعاة لفلسفة اشتراكية فى القرن التاسع عشر . وهم يدعون إلى مجتمع لا يعتمد فيه الفرد على ما يملك ، بل على ما يبذل من جهد . وهؤلاء على طرف النقيض من دعوة ماركس وكتاب « برودون » المسمى : « مبدأ الفن ووجهته الاجتماعية » (١٨٦٥) يقرر أن الفن يجب أن يخدم هذه المبادئ .

(٣) الاستلاب Aliénationأن يكون الشيء غير نفسه ، بأن يستبد به الغير ، أو يستولى عليه فيحوله إلى غيريته .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الحكم هذه المرة . وليست لهم ثقافة . ولا تتوافر لديهم أوقات فراغ . فكل ثورة أدبية مزعومة تمعن فى السمو بالنواحى الفنية تجعل كل المؤلفات التى تطالب بها تلك الثورة خارجة عن دائرة مقدورهم ، فتخدم بذلك النزعة الاجتماعية المحافظة .

كان مما لا مفر منه ، إذن ، عودة الكتاب إلى جمهور البرچوازيين . فقد يفتخر الكاتب بأنه قطع كل علاقة تربطه بجمهور تلك الطبقة ، ولكنه - برفضه اتخاذ مكان له فى طبقة دنيا - يحكم على تلك القطيعة أن تبقى فى منطقة الرمزية : إذ يظل يلعب دوره داخل طبقة البرچوازيين بمظهره فى ملبسه وطعامه وأثاثه وعاداته ، ولكنه لا يمثل فى دورة تلك الطبقة . فالطبقة البرچوازية هى التى تقرأ له ، وهى وحدها التى تعوله ، ولها التصرف فيما ينتظره من مجد . وعبثاً مايحاول الابتعاد منها لينظر إليها جملة ، لأنه لو أراد الحكم عليها ، فعليه ، أولا ، أن يخرج منها ، ولاسبيل له إلى ذلك الخروج إلا بتجربه أحوال عيش طبقة أخرى وإحساسه بمصالحها . وبما أنه لايحزم فى ذلك أمراً ، فهو يحيا مع نفسه فى سوء نية ، لأنه يعلم ولا يزيد - فى الوقت نفسه - أن يعلم من أجل من يكتب . ويتحدث الكاتب ماشاء عن العزلة ، وبدل أن يواجه التبعة فى أمر الجمهور الذى اختاره لنفسه عن مواربة ، ويزعم أن المرء إنما يكتب لنفسه أو لله ، فيجعل من الكتابة مهنة ميتافيزيقية ، أو صلاة أو محاسبة للضمير ، أو أى شئ آخر سوى أنها عملية اتصال بالناس . ومن المألوف أن يشبه نفسه بمن يتخبطه الشيطان من المس ، لأنه إذا كان يتقايأ العبارات بدافع قاهر من الضرورة النفسية ، فهو - على الأقل - لا يجود بها . ولكن هذا لم يمنعه من العناية بإصلاح مايكتب . وهو بعيد كل البعد عن أن يريد الطبقة البرچوازية بالسوء ، حتى إنه لايجادل فى حقها فى الحكم . بل الأمر على النقيض من ذلك . فقد اعترف لها صريحاً بذلك الحق« فلوبير » ، إذ بعد ثورة« الكومون[١] » ، ثار فى نفسه فزع خطير ، ففاضت رسائله بسباب مقذع ضد العمال[٦] . والفنان الغائص فى بيئته لا يستطيع إصدار حكم موضوعى عليها . وليست موضوعات استنكاره سوى حالات نفسية لا أثرها ، لذلك كان الكاتب لا يصل حتى إلى إدراك أن البرچوازية طبقة اضطهاد ، وفى الحق لم يعدها قط ، طبقة من الطبقات ، بل جنساً من الأجناس الطبيعية ، فإذا غامر بوصفها ، فإنما يقوم به فى عبارات مقصورة على حالته النفسية لا تتعداها . وهكذا سار الكاتب البرچوازى والكاتب الرجيم على طريقة واحدة ، لا فرق بينهما سوى أن الأول يصدر عن نفسية بريئة والثانى

(١) La Communeسلطة ثورية استولت على باريس بعد رفع حصار البروسيين لها وثورة ١٨ مارس عام ١٨٧١ - وانتهت بحصار جديد لباريس قام به الجيش النظامى فى ٢٨ مايو من نفس السنة .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

عن نفسية آثمة . عندما يصرخ فلوبير مثلاً بأنه« يسمى برجوازياً كل من يفكر فى خسة » ، فإن تعبيره فى تعريفه للبرجوازى تعبير ذاتى ومثالى . أى فى مدى مايرى من حدود مذهب فكرى يزعم هو استنكاره . ومن هذه الناحية ، قد أدى خدمة قيمة للبرجوازية ، إذ أعاد المتمردين إلى القطيع . وكذلك القلقين فى أماكنهم الاجتماعية ، الذين هم على خطر المضى إلى طبقة العمال ، موهما إياهم بأن المرء يستطيع - بما يأخذ به نفسه من تهذيب ذاتى - أن يسلب البرجوازى - من حيث هو - كل ماله من صفات ، حتى إذا مارسوا فى خلواتهم نوعاً من التفكير النبيل ، استطاعوا أن يظلوا متمتعين بأموالهم وامتيازاتهم فى راحة من الضمير على حين لا يزالون يسكنون فى مساكن البرجوازيين ، ويتمتعون بما يتمتع به البرجوازيون من دخل ، ويغشون النوادى البرجوازية . إذ ليس كل ذلك مظهر . فقد سموا على فئتهم بنبل عواطفهم .

وبهذا يَسَّر الكاتب لإخوانه حيلة تسمح لهم على أية حال بالاحتفاظ براحة الضمير ، إذ أن سمو النفس له مجاله المفضل فى ممارسة الفنون .

وخلوة الفنان زائفة من جهتين : فهى لاتشف عن علاقة حقيقية بالجمهور العام فحسب ، بل تشف كذلك عن تكوين جديد لجمهور من المتخصصين . ومادامت حكومة الناس والأموال قد تركت للبرجوازيين فقد انفصلت الهيئة الروحية من جديد من الهيئة الزمنية ، وشهد الناس بذلك ميلاد نوع جديد من طبقة الكتاب . فكان جمهور« ستاندال » يتمثل فى« بلزاك »[١] ، وجمهور« بودلير »[٢] فى باريس دور فيلى »[٣] ؛ وبودلير بدوره يمثل جمهور« بو »[٤] . واكتسب النوادى الأدبية مظهراً مدرسياً غامضاً ، وأضحى حديث الأدب » فيها همساً فى إجلال لا حدود له ، وجرت فيها المناظرة فيما إذا كان الموسيقى يحظى بمتعة فنية من موسيقاه أكثر مما يحظى الكاتب من كتبه . وأضحى الفن مقدساً بقدر انصرافه عن الحياة . بل استن نظاماً صار به الفنانون مجتمعاً من القديسين فكان القوم يمدون يدهم - عبر الأجيال ليصافحوا « سر

---

(١) Balzac (١٧٩٩ - ١٨٥٠) رائد الواقعية الأوروبية فى الأدب ، ويطلق على مجموعة قصصه الملهاة الإنسانية . وانظر كتابنا : النقد الأدبى الحديث .

(٢) Baudelaire(١٨٢١ - ١٨٦٨) رائد الرمزيين ، وهو كذلك من كبار النقاد ، انظر النقد الأدبى الحديث .

(٣) Bardey d'Aurvilly(١٨٠٨ - ١٨٨٩) شاعر وناقد وكاتب من كتاب القصة الفرنسيين .

(٤) Edgar Allan Poe(١٨٠٩ - ١٨٥٢) شاعر وناقد أمريكى ، له تأثر بودلير تأثراً عميقاً .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فانتس »[١] « رابليه »[٢] « دانته »[٣] . منضمين لهذه الجماعه الشبيهة بجماعات الرهبان . فهذه الطبقة من الكتاب - بدلا من أن تكون هيئة منظمة فعلية محددة مكانياً - أصبحت مؤسسة وراثية ، أو ناديا كل أعضائه موتى إلا واحدا هو آخرهم تاريخا ، يمثل الآخرين على الأرض ، وفيه تختصر المدرسة كلها .

وهؤلاء المحدثون فى العقيدة الذين اختاروا لهم قديسين من أهل العصور السالفة لهم كذلك حياتهم المقبلة . وقد أدى الخلاف بين ماهو زمنى وماهو روحى إلى تعديل بعيد الغور فى فكرة الكاتب عن المجد الذى يتطلع إليه : ففى عهد راسين لم يكن المجد ثأراً لكاتب مهضوم الحق بقدر ماكان امتداداً طبيعياً للفوز فى مجتمع ثابت الدعائم . ولكنه تحول فى القرن التاسع عشر إلى وظيفة آلية لتعويض شامل . وهذه الكلمات الشهيرة : « سأكون مفهوما عام ١٨٨٠ »[٤] . « سأكسب قضيتى فى الاستئناف » تدل على أن الكاتب لم يفقد رغبته فى ممارسة عمل عالمى ذى أثر فى نطاق مجتمع صحيح . وبما أن هذا العمل غير ممكن فى الحاضر ، إذن لم يبق سوى اللجوء - فى مستقبل غير محدود - إلى أسطورة التعويض الذى سيحدث من التوفيق بين الكاتب وجمهوره ، على أن هذا كله ظل غامضاً كل الغموض : فليس من بين هؤلاء المولعين بالمجد من تساءل فى أى نوع من المجتمعات سيتيسر له الحصول على جزائه . وحسبهم أن لذلهم الحلم بأن أحفادهم سيفيدون بما يظفرون به من حياتهم فى عالم لاحق أو غل فى الشيخوخة من عالمهم ، فيكون ذلك أدعى لطيب خاطرهم . وهكذا كان « بودلير » . وهو الذى لم يضيق ذرعاً بمواقفه المتناقضة ، فغالباً ما كان يضمد جراح كبريائه باعتداده بما سيلاقى من شهرة بعد موته ، على الرغم من اعتقاده فى أن المجتمع قد دخل فى فترة انحلال لن تنتهى إلا باختفاء الجنس البشرى .

كان الكاتب ، إذن ، ينتمى فى حاضره إلى جمهور من المتخصصين ؛ وقد وقع - فيما

---

(١) Cervantès (١٥٥٧ - ١٦١٦) مؤلف قصص أشهرها كتابه الخالد : دون كيحوته ، وقد ترجم الجزء الأول منه إلى اللغة العربية . وكان لقصة دون كيحوته ومقدمة المؤلف لها تأثير كبير فى تطور القصة الأوروبية فيما بعد . وقد لخصناها ، وشرحنا وجوه تاثيرها فى كتابنا : النقد الأدبى الحديث .

(٢) Badelais (ولد حوالى ١٤٩٤ ومات عام ١٥٥٣) النموذج الكامل لأصحاب النزعة الإنسانية فى عصر النهضة الذين أرادوا الإفادة من الثقافة اليونانية فى تحديد أفكار عصرهم ومثله الخلقية والفلسفية . وهو طبيب وكاتب ، يبث فلسفته فى ثنايا قصصه المرحة . ومن قصصه الشهيرة جار « جانتوا » و « بانتاجروئيل » .

(٣) Dante (١٢٦٥ - ١٣٢١) كاتب وسياسى إيطالى . شهير بملحمته الخالدة : الكوميديا الإلهية . وقد لخصناها وبينا وجوه تأثرها بالثقافة الإسلامية على حسب أحدث البحوث فى كتابنا : الأدب المقارن .

(٤) كلمة مشهورة لستاندال .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

يتعلق بماضيه – عقدا مع عظماء الموتى ؛ واصطنع لمستقبله أسطورة المجد ؛ فلم يهمل شيئاً فى أمر انتزاع نفسه رمزياً من طبقته . فهو فى الهواء ، غريب عن عصره ، مستوحش مستحق للعنة . وليس لكل الأدوار التى يطلبها سوى غاية واحدة : هى التحاقه بمجتمع رمزى . . له صورة الطبقة الارستقراطية فى النظام القديم ؛ ومألوف فى التحليل النفسى أطوار التوفيق بين حالى الكاتب قديماً وحديثاً . ولنا فى الأفكار الفنية منه أمثلة كثيرة : فالمريض الذى كان فى حاجة كى يهرب إلى مفتاح الملجأ ، قد وصل إلى اعتقاد أنه هو نفسه ذلك المفتاح . وكذلك الكاتب ، الذى كان فى حاجة إلى صلات الكبراء لكى ينتقل من طبقته ، انتهى به الأمر إلى الاعتداد بأنه قد تمثلت فيه طبقة النبلاء كلها ، وبما خاصة طبقة النبلاء أنها طفيلية ، فقد اختار الكاتب لحياته أسلوباً هو الفخر بأنه طفيلى . وسيجعل من نفسه شهيداً للاستهلاك المحض . وهو كما قلنا ، لايرى أية مساءة فى الانتفاع بأموال الطبقة البرجوازية . ولكن على شرط إنفاقها ، أى تحويلها إلى أشياء لا تنتج ولا تفيد ، فهو يحرفها ، إذ أن النار تطهر كل شئ نوعاً من التطهير . هذا إلى أنه لم يكن دائماً على ثراء ، وهو فى حاجة إلى أن يحيا حياة طيبة ، ولذلك استن لنفسه حياة عجيبة : تجمع بين العسر والإتلاف ويقول فيها الاستهتار المقصود رمزاً لما حرمه من كرم الجنون . ولا يجد خارج نطاق الفن نبلا إلا فى ثلاثة فى الحب أولا ، لأنه عاطفة غير ذات جدوى ، ولأن النساء – كما يقولون« نيتشه » – لعبة ، وفى الأسفار كذلك ، لأن المسافر شاهد دائم على مايرى ، يمضى من مجتمع لآخر دون أن يظل أبداً فى واحد منها ، ثم هو مستهلك غريب فى مجتمع عامل ، فهو بذلك صورة للطفيلية ذاتها ثم فى الحرب أحياناً ، لأنها استهلاك فسيح الجوانب للناس والأموال

ونجد عند الكاتب ماكان فى المجتمعات الارستقراطية من تهوين لشأن المهن : فهو لا يكتفى ببقائه غير نافع – شأنه فى ذلك رجال الحاشية فى النظام القديم – ولكنه يريد ، لو يستطيع ، أن يدوس بقدميه العمل النافع ، وأن يحطم ويحرق ويفسد ، مقلداً حرية الاستهتار من الأمراء الذين كانوا يمرون بمواكب صيدهم فى حقول القمح الناضج . وكان الكاتب ينمى فيه هذه الدوافع الهدامة التى تحدث عنها« بودلير » فى أقصوصته النثرية التى عنوانها : « الزجاج »[1] .

(١) فى هذه الأقصوصة يحكى بودلير كيف استدعى هو بائع زجاج ليصعد إليه من الشارع حتى التفه التى يسكن فيها ، وكيف تحمل هذا البائع البائس مشقة صعوده . ولم يكن جزاؤه إلا أن حطم بودلير زجاجه فى استهتار وسخرية ، كأنه يسخر به من العصر كله .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ومالبث أن أحب على الأخص الأدوات التى أسئ وصفها ، القاصرة عن أداء مهمتها ، أوالتى لم تعد صالحة للاستعمال ، وقد غدت نصف مفقودة بمانالته الطبيعية فهى صورة هزلية لصفة الآلية . ولم يكن من النادر أن يعد الكاتب حياته الخاصة أداة ينبغى أن تحطم ، وهو فاقدها على أية حال ، ويقامر بها ليخسر ، فكل من الخمر والأدوية السيئة صالح للوصول إلى غرضه . ومن الطبيعى ، إذن ، أن يكون الجمال محصوراً فى إنعدام النفعية إنعداماً كاملا . وجميع المدارس الأدبية — منذ الفن للفن حتى الرمزية ، بما فى ذلك الواقعية والبارناسية — متفقة على شئ واحد هو أن الفن أعظم صورة من صور الاستهلاك المحض . فالفن لا يلقن شيئاً من المعلومات ولا يعكس أى مذهب فى الحياة ، ويتحاشى ، على الأخص ، أن يكون خلقياً . فقبل أن يكتب ذلك« أندريه جيد » بوقت طويل ، كتب فلوبير » و« جوتييه »[١] والأخوان« جونكور » و« رينار »[٢] و« موباسان » على طريقتهم الخاصة قائلين : « بالعواطف الطيبة ينتج المرء الأدب الغث » .

والنزعة الذاتية تدفع إلى المطلق ، وهو شبيه بالألعاب النارية[الصواريخ] التى تتلوى فيها الفروع السود من كرم أدوائهم ونقائصهم لتحترق فيها وهم — برقودهم فى غور من أغوار العالم كأنه حجرة السجن الانفرادى — يتجاوزون حدود هذا العالم ، ويمحونه فى سخط يكشف عن« أماكن أخرى » وراء هذا العالم . ويبدو لهم أن فى قلوبهم خاصة غريبة تكفل للصور التى يرسمونها أن تظل مجدبة كل الجدب . وآخرون منهم يقيمون من أنفسهم شهوداً عدولا على عصرهم ، ولكنهم يرتفعون بالشهادة والشهود إلى معناهما المطلق . ويتقدمون إلى السماء بصورة المجتمع المحيط بهم . فحوادث العالم — فى ذلك الأدب — ذات مظهر موحد ، تبدو فيه أسيرة شباك الأسلوب الفنى . فلها بذلك طابع الحيدة . فتبدو وكأنها الوضع[٣] بين أقواس » . فالواقعية هى نوع من « الوضع بين أقواس » . والحقيقة

---

(١) Théophile Gauthier(١٨١١ — ١٨٧٢) شاعر وصحفى وناقد فرنسى ، ومن رواد مذهب الفن للفن .

(٢) Jules Renard(١٨٦٤ — ١٩١٠) من كتاب القصة الفرنسية الذين لهم شيء من طابع الرمزية .

(٣) إشارة إلى عملية الوضع بين قوسين فى مذهب الظاهرات للفيلسوف الألمانى هوسرل . ويراد به عزل مضمون من المضمونات الفكرية ، بحيث يمتنع المرء بالنسبة له عن اتخاذ أى وضع من أوضاع الوجود « فكل ما يوضع بين قوسين من الشيء موضوع الفكرة يبدو من جانب الشخص كأنه تعليق للحكم » فالمبدآن معناهما واحد فى مسلك الوعى المنطقى . ومبدأ الوضع بين أقواس يطبق خاصة فى دراسة الظاهرات على العالم الموضعى فى جملته . وهذا المبدأ لا يلغى شيئاً من العالم ، ويدع لنا حياله الاحتفاظ بعقائدنا النفسية . وفرق بينه وبين الشك الديكارتى الذى يعد زائفاً كل شيء يستطاع تصور أقل شك فيه ليحاول إقناعنا بأن ما نعده حقيقة ليس سوء وهم .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

المستحيلة الوقوع تعود هنا إلى الجمال . كما فى قول بودلير : « جميلة مثل حلم من حجر »[١] . والمؤلف - بوصفه كاتبا - . والقارئ - بوصفه قارئا - ليس كلاهما - بعد - من هذا العالم . إذ تحولا إلى نظرات تجريدية محضة . وأصبحا ينظران إلى الإنسان من خارجه . محاولين أن يتخذا فى شأنه وجهة نظر الفراغ المطلق . ولكنى أستطيع أن أتعرف - بعد ذلك فى هذا الوصف - أخص خصائص الذاتية . وإذا كانت القصة التجريبية محاكاة للعلم . ألم يكن من الممكن أن تصير نافعة مثل العلم . فيكون لها مثله نواحى التطبيق الاجتماعية ؟

ويتمنى المتطرفون - فزعاً من أن يستخدمهم المجتمع - ألا تستطيع كتبهم تنوير القارئ حتى فى شئون قلبه ذاتها . فيأبون أن ينقلوا إليه تجاربهم . ويصير العمل الأدبى . فى عاقبة أمره . لا تبرير له كلية إلا إذا برئ براءة مطلقة من جانبه الإنسانى . ومرد ذلك أخيراً إلى الأمل فى خلق أدب تجريدى هولب الترف والإسراف . غير قابل للانتفاع به فى هذا العالم . لأنه ليس من هذا العالم ولا يذكر بشئ فيه . ويدرك أهله أن الخيال هو الحاسة المجردة من كل قيد . ووظيفتها جحود الواقع . وموضوع الفن فيه مبنى على أساس تقويض العالم . وهنا نزعة التصنع البالغ أشده كما عند « ديزسانت »[٢] . وهنا كذلك اضطراب الحواس اضطراباً له قواعده . وأخيرا هدم اللغة هدماً منظما ؛ ثم هناك كذلك الصمت . صمت من ثلج . فى مؤلفات « مالارميه » أو صمت « مسيو تست » الذى يعد كل نوع من الاتصال بالآخرين رجساً .

والحد الأقصى لهذا الأدب البراق الزائل هو العدم . هذا هو حده الأقصى وجوهره الخالص : إذ أن السلطة الروحية الجديدة فيه ليس فيها إيجابى . بل هى جحود كلى للسلطة

---

(١) البيت الأول من قصيدة : الجمال لبودلير فى ديوانه : أزهار الشر ، وترجمته : « أنا جميلة أيها الفنانون ، مثل حلم من حجر » انظر : Baudelaire : Fleurs du Mal XVII.

(٢) ديزسانت Des Esseintes بطل قصة : « بالعكس » A Rebours التى ظهرت عام ١٨٨٤ للكاتب الفرنسى ويسمانس Huysmans(١٨٤٨ - ١٩٠٧) وهو فيها رمزى . وبطله هذا يمثل عقلية الانحطاطيين فى ملكه (انظر هامش ٧١) . فهو مرهق الأعصاب ،ينشد شفاءه فى حياة الترف البعيد عن الإعراق فى التكلف ، ثم فى الشهوات ، ويزيد إرهاقه حتى يصاب بالجنون . ويرى أن ثقافته ودراساته قدردته إلى الإفلاس واليأس ، فلم يعد له ملجأ سوى العقيدة .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الزمنية . فى العصور الوسطى كانت السلطة الزمنية غير جوهرية إذا قيست بالروحية . ولكن حدث العكس فى القرن التاسع عشر : فكانت الشئون الزمنية فى المكانة الأولى . والروحية طفيلية غير جوهرية تحاول أن تستهلك الزمنية وتأتى عليها . إذ ترمى إلى جحود هذا العالم أو استهلاكه . أو جحوده فى حين استهلاكه . كان « فلوبير » يكتب ليتخلص من ضيقه بالناس والأشياء . فتحاصر عباراته الموضوع . وتوقعه فى فخها . وتفقده الحركة . وتقصم أوصاله . وتقفل عليه منافذها . وتتحجر فتحجره معها . فهى عمياء صماء لا شرايين فيها . وليس بها نفس من أنفاس الحياة . ويفصلها من الجملة التى تليها صمت مطلق ، وهى تهوى فى فراغ أبدى . وتختذب معها فريستها فى ذلك المهوى الذى لا نهاية له . وتمحى كل حقيقة -- عقب وصفها من قائمة الإحصاء ، ليتبعها بالحقيقة التالية . وليست الواقعية شيئا سوى هذا الطراد المجهد الحزين . فقصد أصحابها الأول هو طلب الراحة . وحيثما مرت الواقعية لا ينبت على أثرها عشب . وقدرية القصة الطبيعية نستحق الحياة . وتستبدل بالعمل الإنسانى فى أنواع من الآلية ذات إتجاه واحد . وقلما يكون لهذه القدرية سوى موضوع واحد هو الانحلال البطئ لإنسان ما . أو لمشروع . أو لأسرة . أو لمجتمع ؛ ومن المحتم أن تنتهى إلى العدم المحض . فالطبيعة فيها فى حالة اختلال من توازن الإنتاج ، يعالجها الكاتب ليزيل هذا الاختلال . كى تعود إلى توازن الفناء بالقضاء على مايواجهه المرء من قوى . وعندما يصف لنا الكاتب فوز شخصى طموح . لا يكون هذا سوى مظهر من المظاهر . وشخصية « الصديق الجميل »[1] لم تستول على حصون البرجوازية عنوة ولكنها تشبه الثقل فى الماء . لا يشاهد صعوده بسوى التحلل والذوبان . وعندما اكتشف الرمزية العلاقة الوثيقة بين الجمال والموت لم تفعل سوى أن برهنت صراحة ، على موضوع أدب نصف القرن كاملا . فهناك جمال الماضى . لأنه لم يعد له وجود . وجمال الفتيات المحتضرات . والأزهار الذابلة . وهناك جمال فيما ينقرض ويتآكل : مثل الأطلال . وهى الدرجة المثلى للاستهلاك . وكذلك المرض المبين . والحب الفتاك . والفن القاتل . فالموت فى كل مكان : أمامنا وخلفنا . حتى فى الشمس وعطور الأرض . وما فن « موريس

---

(١) الصديق الجميل Le Bel Ami لقب الشخصية الأدبية جورج دورو Duroy بطل قصة : Bel Ami لموباسان ، نشرت عام ١٨٨٥ ، وهو شخصية وصولية ، يسعل بعد حياة بائسة إلى عيشة الترف عن طريق صوف من الحب شائنة ، وبستر فقره فى الثقافة بجسارته ، وبيدى فى وصوليته عقلية حافة وخلقاً شرساً لا يرحم . ويقول موباسان إنه هجا فى قصته هذه البيئة الصحفية والسياسية والمترفين فى عصره .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

باريس[١] » إلا تأمل فى الموت : فلا يكون الشئ جميلا إلا إذا كان« قابلا للاستهلاك » أى أنه يفنى فى حين يتمتع به .

والوحدة الزمنية التى تتناسب - على الأخص - مع مثل هذه الملاهى الملكية إنما هى اللحظة ، لأنها تمر ، ولأنها فى نفسها صورة الأبدية ، وهى بمثابة جحود للزمن الإنسانى ذى الأبعاد الثلاثة من ناحية العمل والتاريخ . والحاجة ماسة إلى زمن طويل للبناء ، ولكن لحظة واحدة كافية لأن يلقى بكل شئ إلى الأرض . حين ينظر المرء - على ضوء هذا الإدراك - فى إنتاج« جيد » لا يستطيع أن يقاوم فكرته فى أنه إنتاج يختص به الكاتب المستهلك . وماذا يكون ذلك الأدب الذى لا مقابل له إذا لم يكن وليد قرن مثلت فيه الطبقة البرچوازية دورها ، مع تحكم مؤلف من السراة المتعطلين . ومن المدهش أنه يستعير أمثلته لشخصياته من الاستهلاك : ففيلوكتيت[٢] يسلم قوسه ، والثرى ذو الآلاف مبذر غاية التبذير فى أوراقه المالية ،و« برنار » يسرق ، و« لافكاديو »[٣] يقتل ، و« مينالك »[٤] يبيع أثاث منزله .

وتمضى هذه الحركة الهدامة إلى غايتها القصوى : فسيكتب بريتون[٥] بعد عشرين عاماً يقول : « أبسط مظهر للعمل السيريالى هو النزول إلى الشارع بمسدس فى اليد ، وإطلاقه على الجمهور على سبيل الصدفة ، وبقدر مايستطاع » . وهذه فى نهاية الشوط لمراحل

---

(١) Maurice Barrès(١٨٦٢ - ١٩٢٣) ولوع بالتحاليل النفسية ، ووصف ذاته ، ثم وصف الطبيعة والموتى فى قصصه . ومن قصصه : « من الدم » و « اللذة والموت » و « عدو القوانين » وكان عضواً فى الأكاديمية الفرنسية .

(٢) فيلوكتيت Philoctèteيقصد المؤلف هنا قصة نشرها أندريه جيد عام ١٨٩٩ ، وهى تدور حول أسطورة فليوكتيت أحكم الرماة فى حرب طروادة ، وقد أصيب ببعض سهامه هو نفسه ، فنتن جرحه حتى تركه أصحابه بائساً ، وبعد عشر سنين يعلم اليونانيون أنه لانجاة من حرب طراودة إلا بسهام فيلوكتيت ، فيذهبون إليه ، وقد نجا بمعجزة . ويتحايلون كى يسامح أصحابه الذين هجروه . وقد ألفت من قبل مسرحيات عديدة فى الموضوع ، أولها مسرحية لسوفوكليس تحمل نفس الاسم . ولكن أندريه جيد يتخذ من الموضوع دعاية لخلقه الذى يدور على قطع كل علاقة للمرء بغيره ، حتى يعيش فى سلام روحى تام . وقصته فى صورة حوار بالغ المدى فى بلاغته .

(٣) لافكاديو بطل قصة : كهف الفاتيكان Cave du Vaticanظهرت عام ١٩١٤ .

- وفيها يمثل البطل الفكرة التى اشتهر بها فى أدبه أندريه جيد ، وهى العمل المجانى أو الذى لا مبرر فيأتى بجرائم ليس لها مبرر سوى الاستجابة لنزقه . ويقتل صاحبه فى أثناء السفر برميه من نافذة القطار ...

(٤) انظر هامش ص ١ .

(٥) ممن أسسوا حركة السيريالية ، وسيتحدث عنه المؤلف كثيراً .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

طويلة منطقية فى تتابعها : ففى القرن الثامن عشر كان الأدب جحوداً ، وفى حكم البرجوازية انتقل إلى حالة السلب المطلق الذى أضف عليه – خطأ – صفات الأقنوم[١] . فأصبح طوراً من أطوار الإبادة متعدداً براقاً . وقد كتب أيضاً« بريتون » « لايولى السيريالى عناية كبيرة . . . لكل ماليست غايته تلاشى الفرد ليصير داخله مشرقاً فى عمى ، بحيث لا يكون هذا الإشراق روحاً من الثلج بقدر ماهو روح من نار » . ولم يبق فى النهاية للأدب إلا مصارعة نفسه بنفسه . وهذا هو ماقام به باسم السيريالية . فقد كتب الكتاب سبعين عاماً بقصد استهلاك العالم ، ثم كتبوا بعد عام ١٩١٨ بقصد استهلاك الأدب : فأسرفوا الإسراف كله فى التقاليد الأدبية ، وفى استعمال الكلمات ، فصاروا يلقون ببعضها ضد بعض لتنفجر . وغدا الأدب – بوصفه جحوداً مؤكداً مطلقاً – عدو نفسه ، وبلغ أقصى درجات استحقاقه لوصفه الأدبى ، فاستحكمت بذلك العقدة .

وفى نفس الوقت كان الهم الأكبر للكاتب هو تقرير عدم مسئوليته ، مقلداً بذلك طيش الأشراف فى الطبقة الأرستقراطية الميلاد . فبدأ بوضع حقوق العبقرية لتكون بديلا من الحق الإلهى فى عهد الملكية المستعبدة . والجمال عنده هو الترف فى أقصى حدوده ، وهو أكداس من حطب يحترق ، ذو لهب يضئ ويأتى على كل شئ ، ويتغذى بكل أشكال الفناء والهدم ، وخاصة بالعذاب والموت . ولذلك كان الفنان بمثابة الكاهن لذلك الجمال ، وله باسمه حق المطالبة بما هو من طبيعة الجمال ، وحق إثارة شقاء أقاربه عند الحاجة . أما الكاتب نفسه فإنه يحترق منذ زمن طويل ، وقد صار رمادا . والحاجة ماسة إلى ضحايا أخر لتغذية اللهيب ، وخاصة من النساء ، فإنهن سيثرن عذابه ، فيجازيهم جزاء وفاقاً ؛ إذ يسبب الشقاء لكل مايحيط به . فإذا أعوزته الوسائل لإثارة أنواع البلاء ، اكتفى بقبول القرابين . وهناك المعجبون به والمعجبات ، يحرق قلوبهم وينفق أموالهم بدون شكران ولا عذاب من ضمير . يروى« موريس ساكس »[٢] أن جده لأمه ، وكان لهذا الجد أناتول فرانس ولوع وإعجاب أنفق ثروة طائلة فى تأثيث مسكنه المسمى« فيلا سعيد »[٣] . وحين مات قال أناتول فرانس فى تأبينه : « كان مولعاً بالأثاث ! ياللخسارة ! » . ويمارس الكاتب الكهنوت فى استحواذه على أموال البرجوازى ليحيلها إلى دخان . وفى الوقت نفسه يسمو

---

(١) أى الصفات الإلهية .

(٢) Maurice Sachs كاتب معاصر .

(٣) اسم للفيلا التى كان يسكنها أناتول فرانس .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

بنفسه عن كل مسئولية : وأمام من يكون مسئولا ؟ وباسم أى مبدأ ؟ لو كان عمله يهدف إلى البناء لأمكنت محاسبته . ولكن بما أن عمله يقوم على الهدم المحض . فإنه يستعصى على الحكم .

وفى نهاية القرن ظل فى هذا كله نوع من الاختلاط والتناقض . ولكن فى عهد السيريالية — حين استثار الأدب نفسه إلى اقتراف القتل — يشاهد المرء أن الكاتب تبع سلسلة من مراحله ، سلسلة منطقية . إذ يقرر صراحة مبدأ براءته الكاملة من كل مسئولية . حقا لم يوضح الكاتب أسباب هذه البراءة . بل احتمى فى أدغال الكتابة الآلية[١] ولكن الدواعى واضحة . فأرستقراطية الكتاب الطفيلية استهلاكية محضة . وظيفتها الدأب على إحراق أموال مجتمع عامل منتج ، ولذا لا يمكن أن تقر بإمكان محاكمتها أمام المجتمع الذى تهدمه . وبما أن هذا الهدم المنظم لا يتجاوز مطلقا حدود العار . فمعنى هذا فى حقيقة الأمر أن الواجب الأول للكاتب هو إثارة العار . وحقه الذى لا يمارى فيه هو إبراؤه من نتائجه

وقد تركت الطبقة البرجوازية الأمر يسير فى مجراه . مبتسمة لهذا الطيش . ولا يعنيها فى كثير أن يحتقرها الكاتب : فهذا الاحتقار ليس أثر يذكر ، مادامت هى جمهوره الوحيد . وهو لا يتحدث إليها . وهى موضع سره . وتلك صلة توحد مابينهما . وحتى لو حظى بالتوجه إلى الشعب . فأى خطر يخشاه البرجوازيون منه فى احتمال إثارة الدهماء حين يشرح لهم أن البرجوازى مسف فى تفكيره ؟ هذا ؛ ولا يحتمل قط أن تستطيع قضية الاستهلاك المحض أن تخدع الطبقات العاملة . ثم إن البرجوازية تعلم حق العلم أن الكاتب منضم خفية إلى حزبها : فهو بحاجة إليها لتبرير فنه فى عدائه ومعارضته ؛ ومنها يتسلم الأموال التى يسلكها . ويتسمى المحافظة على النظام الاجتماعى ليستطيع أن يشعر بأنه مستلب . وبالاختصار : هو متمرد وليس[٢] بثائر .

---

(١) الكتابة الآلية L'Ecriture automatique وسيلة الكتابة عند العلاه من السيرياليين . يدعون فيها إلى أن يحاول الكاتب أن يكون فى حالة سلبية ما أمكن ، ثم يلقى بما يتوارد على ذهنه على الورق ، دون تفكير فى موضوع خاص ولا فى صناعته . وذلك لإثارة اللاشعور . والاعتراف عن عجائبه التى لا تنتهى . وفيها يتخذ الأدب مثابة تجربة للكشف عن عجائب اللاشعور . ولا تتسع المجال هنا لشرح فلسفتهم . انظر :

M. Carrouge: A.Breton et les Donnès et Fondamentales du Surréalisme, P. 125 - 189.

(٢) التمرد يكون بطلب المنفعة الخاصة ضد منفعة الأمة أو الوطن أو الطبقة التى ينتمى إليها المتمرد . أما الثورة فهى طلب تغيير النظام إلى ما هو خير فى نظر الثائر باسم مصلحة الوطن أو القومية أو الخير الذى يشمل فئة ينتمى الثائر إليها . وفى مكان آخر يطيل المؤلف فى أنه لا يقر التمرد ، ولكن الثورة مشروعة . انظر .

J. P. Sartre : Situations, III, Le Mythe de la Révolution

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وتصل البرجوازية إلى بغيتها بهؤلاء المتمردين ، حتى ليصل بها الأمر أحياناً إلى أن تجعل من نفسها شريكا لهم فى الجرم . إذ من الخير لها حصر قوى الإنكار والجحود فى فن لا طائل من ورائه ، وفى تمرد لا أثر له ، لأن هذه القوى - لو كانت حرة - لاستطاعت أن تكون فى خدمة الطبقات المهضومة الحق ؛ ثم إن القراء البرجوازيين يفهمون مايدعيه الكاتب من مجانية الإنتاج الأدبى . فبينما تلك البراءة فى نظر الكاتب هى لب دعوته الروحية ذاتها ، ومظهر البطولة لقطيعته لكل ماهو زمنى ، إذ البرجوازيون يعدون العمل المجانى عملا فى جوهره لا مضرة فيه . بل هو مسلاة ؛ وربما يفضلون أدب « بوردو » « وبورچيه »[1] ، ولكنهم مع ذلك لا يرون بأساً فى وجود كتب لا فائدة فيها تصرف العقل عن المشاغل الجادة . فتهيئ لهم فرصة للراحة هم فى حاجة إليها للاستجمام . وهكذا يجد الجمهور البرجوازى أيضا وسيلة للانتفاع بالعمل الفنى حتى فى حالة إقراره بأن ذلك العمل لا يستطاع الانتفاع به فى أمر من الأمور . ونجاح الكاتب مبنى على سوء الفهم بينه وبين البرجوازيين . فمن الطبيعى - وقد طاب له أن يظل منكورا - أن يخطئ قراؤه فى فهمه . ومادام الأدب على يديه قد أضحى ذلك الجحود التجريدى الذى يأكل بعضه بعضاً ، فعليه أن يتوقع من الآخرين أن يبتسموا لأقذع مايوجه لهم من شتائم ، قائلين : « ليس كل هذا سوى أدب » . وما دام الأدب جحوداً خالصاً للعقلية الجادة ، فعلى الكاتب أن يستسيغ من الآخرين عدم اعتدادهم بحديثة . وعلى مافى أكثر كتب العصر من إيغال فى النزعة الإنكارية وعلى مايصبغها من عار ، يرى البرجوازيون مع ذلك أنفسهم فيها دون وعى كامل منهم . ذلك أن الكاتب - مهما يبذل من جهد فى وضع حجاب بينه وبين قرائه - لا يفلت أبداً إفلاتا كاملا من شباك تأثيرهم . والكاتب البرجوازى مبلبل الخواطر ، يكتب لبرجوازيين دون أن يعترف بأنه يكتب لهم ؛ ولذلك يستطيع أن يطلق أشد الأفكار جنوناً ، فليست الأفكار غالباً سوى فقاعات تتولد على سطح عقله ، ولكن تخونه القواعد الفنية ، لأنه لا يراعيها بنفس الدرجة من الحماسة ، فهى تعبر عن اختيار أعمق وأصدق ، وعن ميتافيزيقية غامضة ، وعن علاقة صحيحة بالمجتمع المعاصر . فمهما يكن هناك من إسفاف ، ومهما يكن الموضوع الذى اختاره مشوباً بمرارة الأسى ، فإن قواعد القصة الفنية فى القرن التاسع عشر تعطى الجمهور الفرنسى صورة مطمئنة للبرجوازية . وحقاً ورث كتابنا هذه القواعد ، ولكن يرجع إليهم الفضل فى البلوغ بها درجة الكمال . وقد إتفق ظهور هذه

---

(١) Paul Bourget (١٨٥٢ - ١٩٣٥) كاتب وناقد وعضو الأكاديمية الفرنسية ، ومن قصصه : « التلميذ » و « أباطيل » و « اللغز القاسى » و « شيطان الظهيرة » . ويعنى بتحليل شخصياته الأدبية فى قصصه .